



Universidad de Zaragoza

Salvador Bartolozzi (1881-1950) Ilustración gráfica. Escenografía. Narrativa y teatro para niños

David Vela Cervera

Tesis de Doctorado

Facultad de Filosofía y Letras

Director: Dr. D. Jesús Rubio Jiménez

1996

DAVID VELA CERVERA

SALVADOR BARTOLOZZI (1882-1950).
ILUSTRACIÓN GRÁFICA. ESCENOGRAFÍA.
NARRATIVA Y TEATRO PARA NIÑOS



TESIS DE DOCTORADO DIRIGIDA POR JESÚS RUBIO JIMÉNEZ

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS. FILOLOGÍA ESPAÑOLA

UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA

1996

SALVADOR BARTOLOZZI (1882-1950): ILUSTRACIÓN GRÁFICA. ESCENOGRAFÍA. NARRATIVA Y TEATRO PARA NIÑOS

INDICE GENERAL

ÍNDICE VOL. 1

ÍNDICE VOLUMEN II:
SALVADOR BARTOLOZZI, ESCENÓGRAFO Y FIGURINISTA TEATRAL.

ÍNDICE VOLUMEN III
SALVADOR BARTOLOZZI: NARRATIVA Y TEATRO PARA NIÑOS

DAVID VELA CERVERA

SALVADOR BARTOLOZZI (1882-1950).
ILUSTRACIÓN GRÁFICA. ESCENOGRAFÍA.
NARRATIVA Y TEATRO PARA NIÑOS



VOL. 1

SALVADOR BARTOLOZZI Y LA RENOVACIÓN
DE LA ILUSTRACIÓN GRÁFICA ESPAÑOLA

Introducción

En el primer tercio del siglo XX desarrolla su actividad en España una extraordinaria promoción de caricaturistas y dibujantes que llegaron a ocupar un lugar privilegiado en el ambiente cultural de la época, como intermediarios entre las artes plásticas y la literatura. Una situación de privilegio, pero también incómoda y sujeta a múltiples condicionantes; supeditada a la inspiración ajena la labor de los ilustradores o cartelistas, trivializada la de caricaturistas o dibujantes para niños y, en todos los casos, irremediablemente considerada por debajo del prestigio del literato al que sirven o desprovista de la aureola del trabajo del pintor o escultor. Frente al prejuicio —que parece seguir pesando hoy sobre unos artistas cuya producción, salvo honrosas excepciones, permanece ignorada— se ha de valorar en su justa medida el verdadero alcance de su obra y reconocer entre ellos figuras de primera fila. Es este, sin duda, el caso del personaje objeto del presente estudio, Salvador Bartolozzi Rubio, dibujante excepcional, artista de múltiples facetas, que revela en todas sus creaciones una fuerte personalidad y un carácter siempre original. Dotado de una facilidad innata y de una extraordinaria versatilidad técnica, la trayectoria artística de Bartolozzi se define por su continuo esfuerzo de superación y una más que notable capacidad de asimilación de toda novedad; cualidades que se traducen en una evolución ininterrumpida y en todo momento coherente. En consonancia con la esencia de su estilo, tendente a lo ingenuo y simple, su actividad le llevó a transitar los campos de aparente menor trascendencia y estimación en los ámbitos del arte y la literatura: caricaturas, ilustraciones, carteles, esculturas en trapo, cuentos y teatro para niños eran y son parcelas consideradas menores —y hasta irrelevantes desde ciertas perspectivas a la hora de establecer la categorización de géneros o artes—; sin embargo, Bartolozzi logra aquilatar todo aquello que trata, sorprendiendo por una de las cualidades que mejor definen su arte: la díficil sencillez

Si en su tiempo, Bartolozzi fue reconocido y admirado, actualmente tal vez pudiera aplicarse al dibujante la incierta calificación de "raro y olvidado". Contra tal designio, en el campo de la Historia del Arte corresponde a María del Mar Lozano, nieta del artista, la más apreciable tarea en la difusión de la labor de un creador sobre el cual el desastre de la Guerra Civil y el paréntesis de la larga posguerra proyectaron una ominosa sombra de silencio; ya antes su narrativa para niños había sido recuperada por Carmen Bravo-Villasante y, más recientemente, su estudio enriquecido por Jaime García Padrino; por otra parte, Pilar Nieva de la Paz se ha ocupado de sus espectáculos para niños en su investigación a propósito de la producción teatral de Magda Donato. Sin embargo, estimando en su justa medida los trabajos citados, para evaluar la trayectoria artística de Bartolozzi se hace necesaria una visión global de su producción que, aunque aparentemente heterogénea, responde a un principio singular y a un proceso de evolución plenamente coherente. Es este el objeto la presente investigación que, sin aspirar a una clarificación exhaustiva del conjunto de la obra de Bartolozzi, pretende situar al personaje en su tiempo, establecer los hitos de su trayectoria artística y literaria, reflejar la repercusión de su obra y su acogida por parte de crítica y público.

El estudio se centra en el periodo de actividad del artista en Madrid, entre 1907 y 1936, una etapa de la cultura española sugestiva y riquísima, cuya complejidad —como demuestra la misma producción de Bartolozzi— se resiste a criterios de periodización arbitrarios o excesivamente simplificadores. Tres son las parcelas a las que se ha concedido especial relevancia: un primer apartado se ocupa de la obra gráfica publicada por Bartolozzi; a continuación, se analiza su labor como escenógrafo en la escena madrileña; finalmente, se pasa revista a su producción para niños, su narrativa y las campañas de teatro infantil que emprende a partir de 1929. El resultado se ofrece como una aportación realizada desde el ámbito de la investigación literaria y teatral y, por ello, lógicamente abierta a la clarificación y corrección por parte de la historiografía artística. A sus especialistas competen aspectos como la etapa parisina de Bartolozzi, su trayectoria como cartelista o la obra —dibujos y esculturas caricaturescas— presentada en los Salones de los Humoristas. Cuestiones que han sido aquí abordadas como indispensables para la comprensión del conjunto de su producción, pero que demandan un más detenido análisis.

Bartolozzi triunfa como dibujante en la segunda década de siglo, en un periodo de consolidación y expansión del mercado editorial y de brillante desarrollo de la prensa ilustrada en el ámbito madrileño. La creciente demanda de dibujantes ilustradores propicia el nacimiento de un espíritu corporativo entre los artistas, alentado por la labor de difusión de José Francés. En este proceso, Bartolozzi ocupa un lugar

significado, por su prestigio y la influencia que ejerce sobre las promociones de jóvenes dibujantes. Participa además del espíritu cordial y cooperativo que une a los dibujantes de la época y se manifiesta en los Salones de los Humoristas o en su colaboración en publicaciones como *Buen Humor* o los semanarios infantiles de los años veinte.

La labor como ilustrador de Bartolozzi y sus compañeros de profesión, aporta un valioso punto de vista sobre la literatura de su tiempo que la investigación literaria no puede soslayar. Aspectos como la recepción del texto literario, las relaciones de la escritura con la imagen en el libro, la revista o el periódico, o la cooperación entre escritores y artistas, poseen un valor evidente que viene a enriquecer el estudio de la literatura de la época. Como punto de partida para futuras investigaciones, se ha tratado de establecer un corpus provisional, pero suficientemente amplio, de la obra gráfica publicada por Bartolozzi, destacando sus trabajos más sobresalientes, y con especial atención a los medios en los cuales su labor se difunde al gran público: las colecciones de novela corta y las revistas ilustradas. Se incluye asimismo un mínimo catálogo iconográfico que pretende reflejar la interpretación del dibujante de motivos recurrentes en la literatura y el arte del primer tercio del siglo XX. Capítulo aparte merece la colaboración de Bartolozzi con Ramón Gómez de la Serna: durante casi una década, el dibujante imprime a las publicaciones de Ramón un singular sello gráfico que ilumina la evolución del literato desde la estética finisecular hacia el arte nuevo; por ende, Bartolozzi, fundador y figura relevante de la tertulia de Pombo, se revela como uno de los más valiosos notario gráficos del más sugestivo centro de la cultura madrileña de entreguerras.

El teatro, como arte complejo e integrador de distintos lenguajes, es quizá el ámbito al que mejor se ajustan el carácter vario del perfil artístico de Bartolozzi y la diversidad de sus intereses creativos. En el segundo apartado de la presente investigación se ha pretendido plasmar una aproximación a su actividad como escenógrafo y figurinista teatral, localizando y documentando su labor en la puesta en escena de alrededor de una veintena de obras estrenadas o representadas en la escena madrileña; un corpus, todavía provisional, al que se han añadido algunas piezas publicadas en la segunda década del siglo e ilustradas por un Bartolozzi que anunciaba ya su visión avanzada de la plástica teatral. En la medida de lo posible, se ha procurado dar cuenta de la relación del artista con autores, comediantes, directores y compañías, reconstruir las condiciones materiales de su trabajo y plantear la confrontación ente las expectativas que el texto podía ofrecer al escenógrafo y el resultado en la puesta en escena. Todo ello, básicamente, a través del estudio de la recepción de su labor en la prensa de la época, a partir de la información obtenida en las distintas reseñas, entrevistas y reportajes gráficos. El conjunto pretende demostrar la original contribución de Bartolozzi a la plástica teatral española y reflejar la alta consideración que mereció por parte del espectador y la crítica de su tiempo.

El estudio de la escenografía presenta dificultades insuperables, que sólo hoy las técnicas audiovisuales han remediado en cierta medida; no obstante, en este periodo del primer tercio de siglo, la información gráfica de diarios y revistas se ofrece como muy apreciable fuente y, junto con otro tipo de documentación, permite reconstruir parcialmente la evolución de la plástica en los escenarios madrileños. Pese al creciente interés por la cuestión, la bibliografía resulta todavía insuficiente; se hace necesario un estudio conjunto por parte de especialistas en Historia del Arte e investigadores del teatro de la época que evite en el futuro defectos de enfoque o cualquier tipo de insuficiencia por la descoordinación entre unos y otros. A falta de estos trabajos globales, se ha intentado situar la labor de Bartolozzi en el contexto de la evolución de la escenografía española en un momento de profunda renovación; sin sobrevalorar la importancia de la intervención del escenógrafo ni la trascendencia de la plástica en los escenarios de la época, deben entenderse tales aspectos como ineludibles para una comprensión cabal del fenómeno teatral en toda su complejidad; su análisis puede aportar datos clarificadores sobre las condiciones del teatro del periodo e iluminar la actitud de autores, directores y público ante la escena. Al respecto, la labor de Bartolozzi, en total sintonía con los sectores más inquietos de la escena madrileña, ilustra algunas de las claves del impulso de renovación de una minoría, y de la progresiva apertura de dichos sectores hacia el gran público. Por otra parte, la escenografía es un jalón básico en la trayectoria del artista e influye de forma enriquecedora en su evolución como dibujante, pintor y literato.

También el teatro fue punto de llegada de su brillantísima producción para niños: Bartolozzi puso en marcha a partir de 1929 un espectáculo extraordinario en el que se manifiesta todo su saber artístico y su conocimiento e intuición de los gustos del público infantil. Esta rara virtud se había manifestado ya en el conjunto de su narrativa, que constituye una aportación decisiva a la literatura para niños en España: sus colecciones de cuentos ilustrados de Pinocho (1917-1928) y las aventuras de Pipo y Pipa, publicadas en formato de historieta y cuento (1928-1936) lograron una excelente acogida por parte del lector infantil. Con un óptimo aprovechamiento de la imagen y un lenguaje humorístico sencillo y eficaz, Bartolozzi fue capaz de atraer al lector de la época, estableciendo un espíritu de confabulación y ofreciéndole un universo singular de humor y fantasía; sus héroes y villanos adquirieron la categoría de clásicos, con igual consideración que los héroes de Perrault, Grimm o Andersen y extendieron su fama, merced a la difusión de la editorial Calleja, a países de Hispanoamérica como Argentina, Méjico y Cuba. Desde una concepción de la escritura que participa del humorismo ramoniano, Bartolozzi inaugura una nueva corriente en la narrativa infantil a la que se sumarán con extraordinaria fortuna autores próximos como la propia Magda Donato, intima colaboradora de todas sus empresas para niños, Manuel Abril o Antonio Robles. Por ende, desde su posición de director artístico de Calleja o en las páginas de *Los Lunes de El Imparcial*, el dibujante propició la difusión de esta literatura renovadora, enfrentada al sentido dogmático y aleccionador de la tradición inmediata.

Como prolongación de su narrativa y a partir de la premisa de "mejorar divirtiendo", Bartolozzi organiza a partir de 1929 sus espectáculos teatrales para niños en estrecha colaboración con su compañera Magda Donato. Aprovechando el impulso imprescindible de Benavente a la implantación del teatro para niños en el teatro comercial y aprendiendo de los atractivos ensayos de Gregorio Martínez Sierra y García Lora o del magnífico *Teatro dei Piccoli*, Bartolozzi logra establecer por primera vez en la escena española un teatro para niños estable, organizando un espectáculo de gran modernidad estética y plena eficacia en su objetivo de divertir y entretener al niño. Se ha tratado de reconstruir la trayectoria de las siete temporadas de Bartolozzi como promotor, director y autor de teatro para niños; el repertorio y funcionamiento de su guiñol "Teatro Pinocho" (1929-1933) y las funciones representadas por actores, que Bartolozzi convierte, merced a su pericia como escenógrafo, en muñecos ingenuos, reproduciendo con éxito la estética del teatro de títeres (1933-1933). Se ha analizado de forma global diversos aspectos: las fuentes de las farsas y comedias estrenadas, en su mayoría adaptaciones de su narrativa; la concepción plástica de su teatro, con atención a la estética de sus decoraciones, figurines y caracterizaciones. Asimismo, se ha reflejado en extenso la valoración de la crítica del periodo, la respuesta del público infantil, y la influencia de su impulso en la revitalización del teatro para niños en el primer lustro de los treinta.

La naturaleza de las cuestiones abordadas demandaba para una mayor claridad expositiva el complemento de la documentación gráfica; se ha tratado, por ello, de reproducir con un mínimo de dignidad ilustraciones y dibujos del artista, reportajes gráficos, entrevistas o reseñas, con el propósito de enriquecer la información aportada.

Por lo hasta aquí expuesto, se hace evidente que la labor de Bartolozzi, así como la de los dibujantes de su tiempo, exige para su clarificación un estudio multidisciplinar con la aportación de especialistas en los distintos campos del arte, la literatura y el teatro. A ellos se ofrece el presente trabajo como herramienta y punto de partida para ampliar el conocimiento de un periodo apasionante de la historia de la cultura española. Sin duda, el objetivo de recuperar la obra de un artista sencillo y ajeno a falsas trascendencias, tan sugestivo como Salvador Bartolozzi merece suscribir las palabras que le dedicara Manuel Abril ya en 1911:

> Siga él ocultándose con modestia y sigamos nosotros descubriéndole con afán. Todo esfuerzo gestado al seguir el rastro de una obra bella, la obra misma lo compensa con creces.

Notas para una biografía de Salvador Bartolozzi Rubio (Madrid 1882- México 1950).

A tan notable biógrafo como Antonio Espina se debe la semblanza más completa de Salvador Bartolozzi, publicada en 1951 como prólogo a una colección de dibujos y apuntes del artista[1]. Se trata de un breve pero denso retrato, en tono de homenaje por parte del entonces compañero de exilio hacia el artista y el amigo recién fallecido; su interés radica, más que en la precisión cronológica, en el valor del testimonio de primera mano y en su reflejo de multitud de detalles de la intimidad del dibujante. Las páginas de Espina han servido de base para los escasos artículos o estudios posteriores y únicamente los escritos de los nietos del artista, María de Mar y Pedro Lozano Bartolozzi, aportan nuevos detalles biográficos de verdadero interés[2]. Más abundantes son los retratos y retazos biográficos dispersos de literatos y periodistas del entorno personal de Bartolozzi, como Manuel Abril, Tomás Borrás, Margarita Nelken, José Francés o Felipe Lluch, destacando singularmente los escritos por Ramón Gómez de la Serna por su fuerza evocadora y proximidad vital y emocional con el personaje. Al enriquecimiento de este perfil biográfico deben añadirse las escasas entrevistas concedidas a la prensa por Bartolozzi y algunos reportajes gráficos de carácter anecdótico —que ilustran la notoriedad que como personaje público alcanzó en los años veinte y treinta— y, finalmente, las pinturas, dibujos y caricaturas que dan fe de cómo lo vieron artistas y dibujantes como Gutiérrez Solana, *K-Hito*, Fresno, Sirio o Abín y de cómo se vio a sí mismo. Con todo, quedan todavía muchos puntos oscuros e incógnitas que habrán de despejar investigaciones venideras para trazar un relato biográfico completo de un personaje ya de por sí amigo de la discreción, muchas de cuyas huellas fueron además borradas por los acontecimientos de la Guerra Civil.

1. Infancia y adolescencia. La Escuela de Bellas Artes de San Fernando.

Salvador Bartolozzi Rubio, nacido en Madrid el 6 de abril de 1882, era el primogénito de Lucas Bartolozzi, toscano natural de Lucca, y Obdulia Rubio, segoviana de Villacastín. El matrimonio tuvo otros tres hijos: Benito, que alcanzaría cierto renombre como escultor, Paquita y Carlos. Antonio Espina transcribe un texto del propio dibujante, "una autobiografía de la que sólo llegó a trazar tres cuartillas manuscritas" en la que esboza algunos recuerdos de estos primeros años de su infancia y su adolescencia, marcados por la muy precaria situación económica de la familia[3]; su tono evocador no esconde cierta impresión dolorosa, pues, como apunta su biógrafo: "Salvador Bartolozzi recordaba como una pesadilla aquel amargo tiempo de su niñez y comienzos de adolescencia ensombrecido por la miseria. (Por eso la tuvo tanto terror durante toda su vida)" [4]. La imagen de aquel Madrid del último estrato social, retratado por Baroja en *La Busca* —libro venerado por el artista—, quedó fuertemente impresionada en la retina de Salvador; escéptico y despegado frente a otros temas, en sus dibujos transmitirá siempre hondura y franqueza en el tratamiento de las gentes humildes del paisaje suburbial de la capital.

En tal entorno la educación del mayor de los hermanos Bartolozzi había de resultar bien precaria, y tan sólo enriquecida por su temprana vocación de lector autodidacta:

> Pero Salvador no era un niño cualquiera, sino un ser fino y alerta [...] Así se explica que aún en aquellos años tan duros, sin recibir más estudios primarios que los esporádicos de alguna escuela municipal y gratuita, el chico aprendiese. El autodidacta comienza pronto y guiado por su intuición absorbe como una esponja ideas, y conocimientos. En Bartolozzi el curioso y apasionado lector amaneció con las primeras luces de su inteligencia[5].

Completó la formación de su personalidad el contacto con la familia materna: la sabiduría aldeana y refranera de la abuela y el desgarro del aire "castizo, barriobajero y chulo" de sus tíos el "Curro" y el "Resalao", fueron ingredientes que, tamizados por el humor, quedarán como rasgos característicos que tendrán fiel reflejo en su estilo literario.

Pasarían varios años hasta que don Lucas alcanzase cierta estabilidad económica: llegado a Madrid en los años sesenta del XIX, el toscano había trabajado como vendedor de estatuillas e imágenes de yeso, primero en un negocio ambulante y después en el establecimiento de la calle Campomanes en el que nació su primogénito. Coincidiendo con la adolescencia de Salvador[6], el padre mejora su situación al

conseguir un puesto como vaciador, su verdadero oficio, en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando y poco después el de jefe de taller de vaciado y reproducciones artísticas de la Escuela; por supuesto, los hijos mayores colaboran como operarios en la tarea del padre, y es entonces cuando nace la vocación artística de Salvador:

> El arte prende instantáneo y voraz, sin más que esta primera chispa en el alma del mocito que es ya Salvador. Empieza a dibujar, a modelar y lo que es más importante, a "saber ver". Y a saber ver al mismo tiempo en escultura, en pintura en arquitectura y en grabado. Salvador dibuja y pinta. El artista empieza a formarse técnicamente. Es en realidad un alumno más de la Escuela de Bellas Artes, con la ventaja sobre los otros de que sus obligaciones de operario le habitúan a desentrañar en sus cimientos mismos, no una sola sino todas las claves de las artes plásticas[7].

Esta formación académica intensiva forma al joven como artista seguro y dotado de una base técnica sólida; adquiere paso a paso una notable versatilidad que en el futuro posibilitará su capacidad de abordar no sólo el dibujo, sino también la escultura y los rudimentos de la arquitectura, aspectos que serán fundamentales para su trabajo como maestro muñequero o escenógrafo[8]. No obstante, el adolescente, que a sus catorce años publica su primer dibujo en la revista *Nuevo Mundo*, gusta de escapar de las rigideces de la Academia y —apunta María del Mar Lozano— forma su estilo primero en las calles de Madrid:

> Su escuela preferida era la calle, hacer apuntes por los cafés de la calle de Toledo, Lavapiés, deambulando por la Plaza de la Cebada, donde se encontraban los "paletos" que dibujó tantas veces. Iba a los bailes de "la Bombi", donde chulos y modistillas le servirían de modelo[9].

Sin duda, el ámbito de la Escuela de Bellas Artes abrió a Salvador nuevas perspectivas y facilitó su acceso a un entorno más amplio de relaciones sociales, lejos de las expectativas miserables de su infancia. Esta apertura pudo impulsarle, a sus diecinueve años, a la búsqueda de nuevas experiencias y decidirle a probar fortuna en la capital del arte europeo.

2. Salvador Bartolozzi en el París de Fin de Siglo (1901-1907).

Muy escasos son los datos sobre un periodo fundamental en la evolución personal y artística de Salvador Bartolozzi: los cinco años que convierten al joven aprendiz madrileño en dibujante de firma cotizada y cierto prestigio en el ambiente artístico parisino. Manuel Abril, Antonio Espina o Ramón Gómez de la Serna, con los añadidos de su propia imaginación, coinciden en relatar las anécdotas más llamativas y rocambolescas pero eluden aspectos significativos que hubieran permitido describir con detalle la trayectoria del dibujante en París y desvelar las claves y el verdadero alcance de su éxito.

Bartolozzi llega a París en 1901 en compañía del fotógrafo Ricardo Tejedor, dos años más joven que el dibujante, en lo que comienza como una aparente aventura juvenil. Agotado pronto el poco dinero del que disponían, Tejedor regresa a España, pero Salvador decide quedarse en París y vivir de su dibujos; sin embargo, en lugar de seguir el camino más habitual y sosegado de los artistas melenudos y bohemios de la Butte de Montmartre, cae en el mundo marginal de los apaches, los jóvenes delincuentes de los faubourgs de la periferia parisina cuyos usos y pintoresca apariencia difundió la literatura y el teatro popular del Fin de Siglo hasta convertirlos en puro estereotipo. Poco de pintoresco y mucho de marginal y violento tenía aquel ambiente que vivió Bartolozzi en sus primeros años en París y, aunque no es posible establecer con precisión la cronología y los límites de su contacto real con este grupo, lo cierto es que el artista —que inmortalizaría el tipo del apache en sus dibujos y muñecos— llegó a dominar con total soltura su desgarrado argot y se vio implicado al menos en uno de sus clásicos episodios de celos y violencia, tal y como relata Antonio Espina:

> Su primer ambiente parisino fue pues el de la Belle Ville o la Villette, los *quartiers* peligrosos de las batidas policiacas, en los que se mezclaba el censo proletario de Zola con las bandas de salteadores de "Pierrot le Fou" y la "Casque d'Or". Salvador vivió en ese medio turbio durante algún tiempo, mientras su penuria le obligaba al ejercicio de honradas y menudas ocupaciones- iluminador

de postales, ayudante de fotógrafo, pintor de lo que saliese- y mientras el amor exhaustivo de una mujer del "milieu", La Valentine, encendía sus nervios juveniles. Acaso los ojos de aquella Valentine eran "como dos trozos de hielo bañados en absenta", que dice Carco, y esto bien lo explica todo. Una noche el muchacho español tuvo que saltar por una ventana de la alcoba de su querida, para salvarse de cierto puño bárbaro y tatuado, diestro y siniestro en el manejo del estilete[10].

Tal vez escarmentado por tan singular experiencia, inicia entonces una existencia más reposada y entra en contacto con algunos de los compatriotas de su misma generación que habían coincidido en el París de Fin de Siglo: periodistas, escritores y artistas como Capuz, Bagaría, Nonell, Moya del Pino, Rusiñol, Sancha, Anselmo Miguel Nieto, Falla, Manuel Machado, Ciges Aparicio o Ceferino Avecilla. Precisamente del testimonio de Avecilla recoge Espina la anécdota a propósito de los primeros contactos del artista con el negocio de los marchantes parisinos: Bartolozzi hizo amistad con Carlos de Batlle —bien establecido como corresponsal en París de *Heraldo de Madrid* y próximo a inaugurar su Librería Cervantes en la rue Richelieu— quien mantenía buenas relaciones con los marchantes de cuadros. Para mejorar la apurada situación del artista, acordaron ambos mover con la firma "Batlle" sus dibujos, que alcanzaron pronto cierta cotización; sin embargo, cuando Salvador pretendió presentar nuevos dibujos ya con su propia firma al célebre marchante Sagot, este le echó con cajas destempladas acusándole de "imitador desvergonzado de M. Batlle"[11].

No obstante, ya rehabilitada su auténtica firma, el mismo Clovis Sagot había de resarcirle con una relación fructífera para el artista, quien pronto alcanzó cierto renombre ante la crítica parisina, deslumbrada ante sus versiones de la vida de los *faubourgs* y su visión descarnada y goyesca de chulos y "cantaores"[12]. Sus dibujos llaman la atención de diversas revistas, como *L'Art Décoratif*, en cuyas páginas Maurice Testard se vanagloria de haber sido uno de los primeros descubridores de su talento:

> Aunque Bartolozzi, no acudió nunca a ninguna Exposición parisiense y no colaboró en ninguna de nuestras publicaciones ilustradas, ha entrado por sus propios merecimientos en las filas de ese grupo de personalidades que de allende los Pirineos llega a nuestra patria en el momento más oportuno y propicio para estimular a aquellos de nuestros artistas que pudieran tener la pretensión de mantener glorioso, en el siglo que viene, el renombre tradicional de nuestro arte[13].

Otras publicaciones como *Vita Nova*, *L'Art et les artistes*, *The Studio* o *Burlington Magazine* le dedican en los años siguientes elogiosas reseñas; la fama de Bartolozzi se extiende y le llegan peticiones de sus obras desde el Museo de Viena, el Museo de Córboba, o del propio Santiago Rusiñol para su *Cau Ferrat*. Ramón Gómez de la Serna destaca como uno de sus éxitos el encargo del Jean Lorrain de ilustrar a mano un ejemplar de su libro *Propos d'ames simples*:

> [...] un día fue distinguido por Lorrain, que le dio a ilustrar uno de esos ejemplares que en Francia hacen en papel del Japón los editores para los millonarios excéntricos. Lorrain, que tan bien comprendió el alma difícil del *faubourg*, se dio cuenta de que sólo Bartolozzi podía hacer algo mellizo en color y en factura con la realidad gravísima de sus prosas. Este es uno de sus triunfos[14].

Este incipiente prestigio auguraba un halagüeño futuro para el ya establecido artista parisino; sin embargo, su regreso a España en 1907 había de cambiar radicalmente sus expectativas. Lo cierto es que la estancia de Bartolozzi en París marca su trayectoria futura, configurando la imagen externa del triunfador precoz que renunció después a casi todo, tal y como lo caracterizaba su amigo Ramón en sus recuerdos de *Automoribundia*:

> [...] Bartolozzi, que era un Toulouse-Lautrec al estilo español —que es lo que comenzó a ser Picasso— se volvió a España como un superviviente de la muerte de otro que era él mismo; un lío que no ha desliado en toda la vida y que lo hace sonreír como si hubiese disfrutado la gloria desde un seudónimo.
>
> Muy joven cuando sucedió todo eso, le quedaba mucha vida por delante para contemplar aquella duplicidad noble y fallida[15].

También Margarita Nelken se interrogaba sobre la causa del regreso de Salvador Bartolozzi a su ciudad natal:

> ¿Fue impresión moral? ¿Fue deseo físico de abrazar a su tierra, cuya maternidad siente completamente? No lo sé, las dos cosas sin duda impulsaron a Bartolozzi a dejar lo que se llama "el haber llegado" y que le hicieron fijarse aquí definitivamente, como por un voto perpetuo de arte trabajoso y sencillo[16].

3. Primeros años de actividad profesional en Madrid (1907-1914).

Con ironía y cierta amargura recordaba Bartolozzi su regreso a Madrid; llegó impulsado por la nostalgia y fue retenido por circunstancias favorables:

> Pero ¿Y Madrid? ¿Madrid? ¡Tenía veinte años, Milla, tenía veinte años! Me dije: tres mesecitos sí que puedes pasarlos allí ¡Ay, todavía no se han terminado los tres mesecitos! Vine, me enamoré, me casé... Luego los hijos ¡Adiós París! Creo que artísticamente cometí un gran error ¿Sabe usted lo que más deploro? Que conmigo no se haya confirmado la leyenda de eso que llaman la lucha, los primeros pasos [...] Pero nada, presentaba mis dibujos, gustaban, me los aceptaban ¿Por qué lo deploro? Porque a la menor dificultad, me hubiera vuelto a París. Pero ya le digo, todo facilidades, todo sobre ruedas[17].

En efecto, el noviazgo con la bella andaluza Angustias Sánchez y la facilidad de establecerse como profesional del dibujo determinaron la interrupción de aquella prometedora carrera en la capital artística de Europa. Durante algunos años, Salvador se reincorpora al ambiente familiar de los sótanos de la Academia de San Fernando, donde compagina su propia actividad profesional con la colaboración en las tareas de su padre y su hermano Benito en el taller de vaciado[18]. Pero la aureola de su triunfo parisino le abre ahora muchas puertas y pronto comienza a frecuentar los ambientes artísticos y literarios de Madrid; así, ya en 1908 se integra en el "Teatro de Arte" de Alejandro Miquis, donde se inicia como escenógrafo. Se perfila como uno de los artistas más originales y renovadores del ambiente de la capital, aunque voluntariamente oscurecido en el anonimato. Con cierta perplejidad recordaba su situación Ramón Gómez de la Serna en el inicio de su estrecha relación de amistad, en los tiempos en los que iba a buscarlo a los sótanos de San Fernando:

> Su misma catacumba le daba un aspecto de ratón genial, entre los moldes de las momias del arte, como si aquellos tropeles corpulentos tuviesen en su revés el matiz de la poesía escultórica del pasado y algún modo de resurrección[19].
>
> ...
>
> Allí estaba Salvador pintado de yeso como un payaso, haciendo de partero de las obras de arte antiguo, gestando Venus y Mercurios valiéndose de los buenos moldes que poseía la vieja Escuela de Arte.
>
> Los amigos recibían algunas de aquellas parturencias, y yo tuve bustos del Renacimiento y estatuas egipcias de tamaño natural y cuerpo perfecto.
>
> Pero aquella vida se veía que era provisional y que Salvador era un enmascarado que estaba viviendo otra vida que la suya propia. Aquella era una eventual vida de artesano que dormía hasta la siesta para soñar en otra cosa[20].

También Manuel Abril constataba la paradójica existencia del dibujante, desconocido y oculto, en una sociedad escasamente abierta a las novedades artísticas:

> Allá en un rincón, delante de una mesa, revisa unas pruebas de portadas y anota indicaciones pertinentes para su tirada en color. Es Salvador Bartolozzi, que después de andar por esas tierras, pasar hambres, ganar triunfos, tener glorias; con reproducciones y estudios de su obra en todos los periódicos de arte del mundo; con trabajos suyos en museos; con un renombre ensalzado y cotizado, viene a Madrid, donde la gente no se entera de lo que tiene, ni le importa; donde nadie se gasta un

perro chico en cosas de arte; se enamora, se casa y deja olvidar su nombre por esos mundos, mientras aquí tiene por tercera vez en su vida que comenzar obscuramente a formarse una fama y un cartel productivo. [21]

Pero Bartolozzi, tras su matrimonio y el nacimiento de sus hijos Francis, María y Rafael, se ocupaba más bien en alcanzar una sólida estabilidad económica que en procurarse aquella fama y cartel que, por otra parte, tampoco buscó nunca con especial afán. Merced a su trabajo en la editorial Calleja y a sus abundantes colaboraciones en revistas ilustradas y colecciones de novelas, pudo establecerse por su cuenta y ofrecer a su familia todo aquello de los que careció en su infancia: así lo atestiguan las sucesivas mudanzas de la casa familiar, primero de Castelló a la calle Alcalá y finalmente a Menéndez Pelayo, junto al Retiro; las vacaciones de verano en la sierra o en Gijón siguiendo el hábito de la burguesía madrileña; también, la esmerada educación de sus hijos, incluidas las clases de piano en un colegio para señoritas para Francis y María y su posterior ingreso en Instituto Escuela de la Institución Libre de Enseñanza, donde estudiaron los hijos de intelectuales artistas y escritores como Ortega, Eugenio D'Ors, Américo Castro, Salaverría o las hijas del dibujante Sancha, muy amigas de la familia[22].

Bartolozzi compagina esta vida familiar con relaciones diversas. Se hace asiduo de diversos círculos literarios y artísticos de su tiempo, como la tertulia del café de Levante, y con Ramón Gómez de la Serna frecuenta el Café Universal, la tertulia de *La Tribuna* o los salones de Rafael Calleja en los que se gestará el grupo de Pombo. Al mismo tiempo frecuenta otros ambientes menos selectos y anónimas compañías como aquellos pintorescos compañeros de tertulia del Café Universal que recordaba Ramón:

Saludaba Salvador a unos contertulios con los que se reunía los días en que no iba yo, seres extraños aunque cotidianos, un arquitecto, una usurera, una cantante, un pelanas, un malabarista [...][23].

Durante este periodo Bartolozzi se va consolidando como figura destacada de la nueva ilustración gráfica española y parece haber alcanzado la estabilidad personal; sin embargo, a partir de 1914 el dibujante da un nuevo giro a su vida privada que coincide con el inicio de un renovado impulso creativo y la diversificación de su actividad artística.

4. Consolidación personal y profesional (1914-1936).

Antonio Espina apunta como hecho decisivo en la vida de Bartolozzi el inicio de su relación con Magda Donato —seudónimo adoptado por Carmen Eva Nelken—, "Compañera y amada del artista desde los treinta y tantos años de este hasta su muerte"[24]. Madrileña de padres judíos, Magda Donato fue mujer adelantada a su tiempo; como su hermana Margarita Nelken, luchó por cambiar la situación de la mujer en la sociedad española, especialmente desde su profesión de periodista —desde 1917 en las páginas de *El Imparcial*, *El Liberal*, *La Tribuna*, *Informaciones* y posteriormente en *Heraldo de Madrid*, *Estampa* y *Ahora*— que compaginaba con la labor de escritora y traductora y su actividad como actriz aficionada en grupos teatrales de vanguardia. Así pues, la relación de Salvador con esta mujer de gran carácter imprimió un ánimo renovado a su trayectoria artística:

A partir de este momento de toma de posesión de sí mismo, de dominio pleno de los propios recursos y de ver claro el sendero que el destino señala, momento que se inicia para nuestro artista hacia 1914, Bartolozzi avanza por la vida en triunfador y a gran velocidad [...] Salvador y Magda se conocen en 1914. Magda es una adolescente bella, fina y entusiasta, a quien la deslumbran por igual la simpatía personal y el prestigio artístico del hombre "ya mayor" que es Bartolozzi. Para este no es empresa difícil modelar a su gusto aquel espíritu de mujer casi infantil, ávido y sensible; para ella tampoco resultó arduo su empeño de cautivar profundamente al hombre, también un poco infantil, como buen artista, que necesita y busca con ansiedad irreprimible el ser complementario que facilite el equilibrio de su ser difícil.

En el verdadero amor la unidad es la pareja. Bien puede decirse que Magda y Salvador han realizado este ideal a través de su vida. Ella siempre más serena que él, ha sabido ser esa mujer de

> temple maternal y protector que rodea de auxilios imperceptibles al hombre que ama, comunicándole el optimismo salutífero de su firmeza en las fases de melancolía, cuando el varón cae en el desaliento o disuelve su voluntad en la amargura [...] *Magda Donato* escribe, proyecta, trabaja a su lado. Hacen los dos frecuentes viajes por España y por Europa, sobre todo a Francia, pues ambos gustan de Francia profundamente y adoran París[25].

La relación chocaría sin duda con las convenciones la sociedad española de su tiempo, que condenaba de forma hipócrita las relaciones extramatrimoniales, aunque en la práctica tolerase la infidelidad masculina. Peor parada salía la mujer que, como era el caso de Magda, afrontara tal situación; si bien su condición de personajes públicos —como ocurría con actores, artistas y literatos— pudo suavizar el rechazo o la crítica. Por otra parte, las propias convicciones de la escritora justificaban su postura personal; así, en una entrevista concedida en 1924 a Artemio Precioso, como prólogo de su novela *La Carabina*, la joven escritora tras referir algunos aspectos de su vida —vive en casa de sus padres y se costea sus gastos con el trabajo de periodista— expresa ideas muy radicales en torno a temas como el divorcio o la infidelidad, defendiendo el amor libre:

> [...] el divorcio implica, naturalmente, el matrimonio, institución, a mi entender, inmoral y que creo que está llamada a desaparecer. Y me temo que el divorcio, suavizando el matrimonio, retrase su abolición. Las cosas malas, más vale que lo sean sin atenuantes [...] Disculpable [la infidelidad] no lo es ninguna; el engaño y la mentira son siempre viles y rebajan a quien los practica, sea hombre o sea mujer. Ahora, justificables, los son los dos. El adulterio es una consecuencia lógica del matrimonio, sobre todo del matrimonio sin divorcio. En cambio en el amor libre, la infidelidad me parece un crimen sin atenuantes de ninguna clase. Verdad es que en el amor libre la infidelidad es cosa rara y, por lo mismo, la moral mucho más pura y elevada[26].

Aquella "toma de posesión de sí mismo" que databa Espina en torno a 1914 se traduce en la consolidación definitiva de Bartolozzi como dibujante editorial, en sus éxitos en los Salones de Humoristas y en diversos concursos de Carteles o en su posterior dedicación a la escenografía teatral ya en los años veinte. Magda Donato pudo estimular al artista en aspectos fundamentales de su trayectoria, como su contacto con los grupos teatrales de vanguardia o su dedicación como escritor y dramaturgo al público infantil, campos en los que siguieron una trayectoria paralela, y en los que Bartolozzi alcanzó la mejor expresión de su talento.

Esta novedad en la intimidad del artista coincide en el tiempo con otro acontecimiento determinante de su proyección pública: la fundación en 1915 por su amigo Ramón Gómez de la Serna de la tertulia de Pombo, uno de los centros fundamentales de la renovación cultural madrileña del primer tercio de siglo. La obra de Bartolozzi, uno de los pocos fieles a la tertulia hasta su desaparición, participa de una manera particular de concebir el arte y la literatura gestada en Pombo, al margen de escuelas o corrientes al uso. Artistas como Gutiérrez Solana, Bagaría, o escritores como Abril o Borrás, pombianos muy cercanos a Salvador, ilustran esta corriente de individualistas cuya obra es imprescindible para comprender la transición entre el modernismo y las vanguardias. Paralelamente, se integra en el grupo de dibujantes reunidos en torno a José Francés y sus Salones de Humoristas, contribuyendo activamente al movimiento de asociacionismo y dignificación de la profesión cuyos logros cristalizan desde mediados de los años veinte.

Ya en la década de los treinta, sobrepasado el medio siglo de vida, Salvador Bartolozzi es un artista consagrado que gozaba del favor del público y del respeto de nuevas generaciones de artistas y literatos. Dedicado por entonces con pleno éxito a sus espectáculos teatrales para niños, el dibujante se encontraba en plena madurez artística y a la altura de 1936 afrontaba con gran optimismo nuevas metas, como su proyectada incursión en el mundo de las películas de dibujos animados.

5. Guerra Civil, exilio y muerte.

El estallido de la Guerra Civil supuso para Salvador, como para la práctica totalidad de sus compatriotas, una brusca interrupción de su trayectoria vital y profesional. Su colaboración con el bando

de los vencidos determinó su salida del país y otra vez, aunque ahora por razones menos deseables, la necesidad de partir de cero renunciando a una exitosa carrera; si bien pudo rehacer su vida en Méjico y sobrellevar con dignidad sus últimos años, la ruptura había sido demasiado profunda y traumática como para recuperar el pulso espléndido de su anterior actividad.

El dibujante se había mantenido al margen de las luchas políticas; no obstante, era notoria su plena identificación con los ideales progresistas que se habían depositado en la República y sus simpatías hacia los grupos de la izquierda. Todo ello determinó su decisión de ponerse al lado de los que habían de ser derrotados:

> La guerra le impresionó profundamente. Aquella inaudita revelación de la barbarie celtíbera, que yacía olvidada en capítulos de la historia cuyos tufos de sangre y fanatismo creíamos extinguidos, le causó como a otros muchos, primero estupefacción; después, asco; por último desprecio.
>
> Salvador era un espíritu reflexivo, elegante, y culto: por lo tanto, Salvador era liberal. Nunca fue político, ni se metió en política, ni perteneció a partidos, ni paró mientes, como no fuera para reírse, en las cursilerías de consignas o ademanes convencionales. Pero he aquí que de pronto, surge la catástrofe, prolifera el crimen, retiembla el suelo, y la inmensa tempestad nacional le arrastra, como a todo español, obligándole a tomar una decisión en consonancia con sus convicciones o por lo menos de acuerdo con sus simpatías y los dictados de su sensibilidad[27].

Cuando estalla el conflicto, Bartolozzi se encontraba en Barcelona, gestionando la realización de una película de dibujos animados sobre sus personajes Pipo y Pipa. Junto a Magda Donato se trasladó algún tiempo a Valencia y de nuevo a Barcelona hasta 1938, realizando durante estos dos años carteles e ilustraciones con fines propagandísticos en apoyo de la causa republicana; finalmente ambos se vieron obligados a huir con lo puesto y cruzar la frontera francesa[28].

Antonio Espina —proyectando tal vez su propia vivencia— describe con especial detalle todas las peripecias de la huida de la pareja hasta su definitiva llegada a Méjico. Tras una penosa experiencia de trece días bajo la tutela de las tropas francesas, Magda y Salvador lograron escapar de un tren de refugiados y fueron acogidos por sus amistades de París, y en concreto por el comediógrafo Claude-André Puget quien les auxilió durante el año y medio que vivieron instalados en la rue du Dragon en Saint Germain des Prés. En este periodo reanudan su actividad: preparan el estreno de un nuevo espectáculo para niños e intervienen en programas de la radio oficial; Bartolozzi disfruta de su nueva vida en la ciudad de sus triunfos juveniles: "Aquella —confesaba a su biógrafo— fue la época más feliz de mi vida"[29]. El sueño se desvanece con la invasión alemana y se ven impelidos a una nueva huida llena de penalidades: desde Marsella llegan a Casablanca como puerto de enlace con América, pero el mercante Mont Viso que les lleva a tierras americanas es detenido en alta mar por los destructores ingleses y tras unos días de incertidumbre, en los que el dibujante enferma de gravedad, los pasajeros son trasladados por las autoridades de francesas a un campo de concentración en Kasbah-Tadla; merced a la intercesión de amistades francesas, Bartolozzi y Magda Donato regresan a Casablanca y logran sobrevivir gracias a las clases de español que daba ella y a una exposición de dibujos vendida íntegramente por el artista. Finalmente, a bordo del Quanza, buque portugués en el que viajaban Niceto Alcalá Zamora y el físico Blas Cabrera, arriban al puerto de Veracruz el 19 de noviembre de 1941.

Instalado en la capital de Méjico, Bartolozzi encontró un recibimiento muy favorable debido al éxito extraordinario de sus cuentos de Pinocho en toda América y vive un periodo de prosperidad transitoria, con un contrato en la radio y el puesto de director del Teatro Infantil en el Teatro de Bellas Artes[30]. Ya en 1942 sufre un cáncer en la mucosa bucal del que logra recuperarse; aunque afecta notablemente al ritmo de su actividad, sigue realizando ilustraciones y colabora en funciones teatrales. En 1949 celebra su última exposición titulada "Madrid en el recuerdo" donde reúne dibujos realizados a lo largo de sus diez años de exilio. Por mediación de Tomás Borrás, proyecta el traslado de la exposición a Madrid y el regreso a su ciudad natal, frustrado fatalmente al reproducirse el cáncer que le llevará a la muerte:

> Fue en Méjico, cuando hacía el atadijo de sus carpetas de dibujos para exponerlos en Madrid [...] "Iré en octubre", me escribía. Yo estaba ya buscándole un salón digno de su tarea de diez años, el Círculo de Bellas Artes o ese Museo de Arte Moderno donde le mira a usted en el lienzo de Solana con su fijeza de observador-reproductor de rasgos. Iba a ser la reentrada de un madrileño en Madrid, la consagración del consagrado, la segunda permanencia, definitiva, del perviviente en el amor a estos madriles. De repente, un tachón, y Bartolozzi no vendrá nunca. [31]

El 9 de julio de 1950 muere Salvador Bartolozzi a la edad de sesenta y ocho años. Enterrado en el Panteón Español, su amigo Antonio Robles leyó unas cuartillas como homenaje póstumo.

6. Imagen pública y perfil personal de Salvador Bartolozzi.

Salvador Bartolozzi fue una de las figuras características del ambiente artístico e intelectual del Madrid de entreguerras; habitual de cafés y tertulias, fundador de Pombo con Ramón Gómez de la Serna, animador de las reuniones de los "Humoristas", miembro destacado del Ateneo y del Círculo de Bellas Artes, Bartolozzi personifica junto a Rafael de Penagos o Bagaría la nueva consideración que los profesionales del dibujo alcanzaron en este periodo. En los retratos literarios del personaje periodistas y escritores lo perciben como tipo singular, tanto en su estampa externa como en sus modos; así, en un reportaje de 1915 *Pablillos de Valladolid* dirige al dibujante el sonoro apelativo de "bohemio en París, revolucionario y personalísimo, príncipe de la arbitrariedad y de la decadencia" y lo describe como "un muchacho de un delicioso pintoresquismo, maguer de su aspecto de burgués bienquisto con la vida"[32]. Por su parte, en *Pombo* Ramón Gómez de la Serna abocetaba el peculiar perfil del artista:

> Salvador Bartolozzi, ancho de espaldas y de cuello, con nariz y boca de lince o de ratón, parece un apache sagaz, lleno de astucia, de imaginación y de procedimientos. [...] A veces tiene atisbos de granuja genial. Se nos escapa, sin embargo, a sus amigos más íntimos. Le tira la vida revuelta y llena de trampas secretas [...][33]

Por su parte, Antonio Espina retrata con precisión su fisonomía:

> Su estampa física juvenil, que varió muy poco a través de los años hasta casi los ya adentrados en la vejez, se hizo habitual en los medios intelectuales y artísticos de Madrid. Era un hombre pequeño pero de buen plante, enjuto y recio, moreno claro, de ojos escrutadores y vivaces. Ojos que animaban una fisonomía angulosa de nariz larga y labios que solía fruncir un mohín característico[34].

Un retórico José Francés observa lo castizo de su estampa, en contraste paradójico con las sugerencias cosmopolitas de su apellido:

> Bajo su nombre, evocador de una Florencia fastuosa, descarada, sensual y plena del sentido de la belleza —de un cuatrocentista pendenciero, soñador, que inclinase el perfil agudo sobre los senos floridos de las queridas que luego transformara en vírgenes de retablo o en princesas de friso— Bartolozzi no quiere ocultar su españolería, su manolería más bien, de castizo menudo y nervioso, que hasta dentro del gabán de trabillla parece moverse dentro de una capa corta, airosa y chulona... [...] Bartolozzi es un contrasentido en su aspecto y en su arte. Gómez de la Serna le nombró una vez "el rostro de apache" y le elige todas las veces para ilustrar sus obras que están más allá de los criterios medios. Rostro bien de Madrid es el que le asoma por el embozo de su capa de majo; pero el alma es de un artista de magníficas decadencias y de sensuales languideces[35].

Finalmente, Felipe Lluch modela la figura del dibujante ya maduro, en la época en que dirigía las funciones de teatro infantil:

> [...] ese hombre pequeño, membrudo y fuerte, de voz destemplada y áspera —voz de viejo comediante, de cómitre de galeras— que se mueve y gesticula con brusquedad y rapidez de muñeco, de esos muñecos que él crea con rara facilidad, y que se han vengado de él, dejando en sus ademanes un recuerdo de hilos rotos y articulaciones rígidas. Tiene los ojos inquietos, duros, brillantes, la tez curtida y tostada por no sé qué soles y vientos de mares tropicales; todo en su persona tiene regusto

> de mar: la voz, el traje, el andar, el pararse sobre todo —las manos a la espalda, las piernas en compás, alta la frente, como cazando el viento—, y a no ser por la amplia capa española que le tacha de bohemio, de "embozado primero", como él dice [...] pasaría por rudo lobo de mar, al modo de Salgari o Julio Verne[36]

En esta imagen destaca la simbiosis de refinamiento cosmopolita y casticismo madrileño, que distinguía igualmente a personajes de su entorno como Ramón Gómez de la Serna, Gutiérrez Solana o Antonio Espina. El mismo Bartolozzi subraya la diferencia entre el estereotipo madrileñista, que rechaza, y el carácter de madrileño *fetén*, con el ejemplo de Rafael de Penagos:

> El dibujante español de savia más española, según Bartolozzi, Penagos. Sí, a pesar de su aparente cosmopolitismo. Y de su predilección por los temas cabaretianos. Española es su gracia. Y su laminosa sensualidad. Madrileño es Penagos hasta "la cañaheja de los huesos" —para decirlo con frase unamunesca—. Un madrileñismo, el suyo, afortunadamente, de madrileño *fetén*, no de madrileñista. [...] La posible confusión entre buen madrileño y madrileñista debe de preocupar a Bartolozzi. Ahora recuerdo... Me hablaba antes de su gran amor a Madrid. (También él es madrileño). De sus viajes, de sus correrías. Y de la atracción inesquivable de la calle de Alcalá.
>
> —No le quepa duda... Como Madrid, nada. No puedo, ni quiero evitarlo. Soy muy madrileño. ¡Pero no madrileñista! ¡Que conste! [37]

Tomás Borrás destaca este peculiar casticismo desgarrado de Bartolozzi, "el madrileñazo que no comprendió nunca la desinencia en "ado" y pronunciaba el "sacabao" correcto en Ministriles" y que, sin embargo, se proyecta hacia lo moderno y cosmopolita:

> A Bartolozzi le pinta el nexo de toda la generación, Gómez de la Serna, como un ser de nariz de ratoncillo. A mí me parecía —hablo de antes de 1936— el manús jugador de mus. Hablaba ese "¡Amos, anda!" que hasta a Ortega y Gasset se le escapaba en el estilo; usaba pañosa, le placía meterse a pintar monos en las mesas de mármol del Café del Vapor o del Café de San Bernardo, y jamás los espectros de la bohemia de Carrere o las chulánganas de Répide han sido evocadas en el espejo del Arte como por el lápiz de humo vagoroso y a la vez caliente de Salvador. Mas no era un castizo de churro y botavino: resultaba curioso advertir que su centro era lo cosmopolita. Había pintado París, los circos, el país de los cuentos infantiles, el universo de los sueños y, en fin, Méjico, con el mismo pulso de vecindón de todas partes con que retrataba, en prototipo, perfiles de la Argumosa o Maravillas. Bartolozzi era uno de los madrileños hacia afuera, de los que llevan en sí un alma que imponen, no de los que se cierran a lo galápago en la costra del casticismo de sainete[38].

La estampa menuda del dibujante aparece en el periodo entre 1914 y 1936 en buen número de fotografías de la prensa gráfica madrileña; en 1920 José Gutiérrez Solana lo inmortalizó en el lienzo de Pombo, "con su fijeza de observador-reproductor de rasgos" —en palabras de Borrás—; Fresno, Sirio, Abín o Ugalde dieron su versión festiva en sus caricaturas. También Bartolozzi se autorretrató en varias ocasiones: una sutil autocaricatura de 1920, trazada con el esquematismo de un Bagaría, expresa su lado más extrovertido y humorístico; José Francés al pie del dibujo glosa anteriores retratos y reitera aquella mezcla de casticismo y cosmopolitismo:

> Salvador Bartolozzi. Tiene un perfil agudo de ratón y un espíritu más agudo que su perfil. La intención de un florentino, la gracia de un "castizo" y la sensibilidad refinada de un personaje de Lorrain que se conoce a sí mismo y se burla a veces de su psicología[39].

Pero más revelador de su carácter resulta un autorretrato de sus treinta y tantos años incluido, sin indicación alguna, entre las ilustraciones del libro *Sembrad* de Cristina de Arteaga: un retrato tenebrista de aguda psicología en el que se destacan casi fantasmales por el crudo contraste de luces y sombras, el rostro de gesto reconcentrado y su mano derecha, nervuda y manierista con un ademán como de asir la pluma. Es significativo también el texto para el que Bartolozzi seleccionó este dibujo, un melancólico poema —escasamente inspirado, por otra parte— titulado "Vesperal" cuyos primeros versos describen a

un personaje amargo, sumido en la tristeza y la desesperanza[40]. Precisamente, Antonio Espina hace referencia a lo variable de su temperamento, entre la imagen externa de triunfador y una íntima neurastenia cuyo origen el biógrafo cifra en la traumática experiencia de su infancia; frente a aquel perfil amargo que se adivina en su autorretrato, Bartolozzi encontró, al parecer, su mejor bálsamo en el carácter siempre vitalista de su compañera:

> Salvador que por fuera y en el trato común parecía un hombre vivaz y hasta risueño, era por dentro un melancólico fundamental; sensible hasta la hiperestesia, la neurosis y la obsesión. En la intimidad de su estudio y de sus horas desiguales fue con frecuencia un Hamlet, que nadie hubiera sospechado en la tertulia del café donde se mostraba ocurrente y ligero, ni al verle enfrascado, enérgico en las actividades de su arte.
>
> [...] de carácter muy desigual, neurasténico muy para dentro de casa, encontró siempre en Magda, hasta última hora, el apoyo animoso y resuelto sin el cual se hubiera hundido infinidad de veces en la misantropía y el abandono.

Esta personalidad cambiante se refleja en su vida pública en la que conviven cierta dosis de exhibicionismo junto a una tendencia al ocultamiento y a esa "la vida secreta", sospechada por Ramón Gómez de la Serna y que confirma Espina:

> Salvador Bartolozzi gustoso de los apartes, sabía oscurecerse para disfrutar de sus refugios: el rincón de un café solitario, la salita de los ajedrecistas del Círculo de Bellas Artes —era un apasionado del ajedrez— la localidad escondida en un concierto, donde disfrutaba tanto más, cuanto más moderna fuese la música que sonasen el virtuoso o la orquesta... [41].

El envés narcisista del dibujante tiene su mejor expresión en su actividad como actor aficionado: participó como tal en diversos grupos independientes, como el "Teatro de Arte" de Miquis o el "Caracol", y en diversas funciones de beneficio en el teatro comercial; incluso durante algunas semanas a finales de 1932, colaborando con Magda Donato en uno de sus "reportajes vividos", se integró con el nombre supuesto de "Salvador León" en una ínfima compañía de cómicos de la legua[42]. Por otra parte, el dibujante explotó su popularidad personal como vehículo de promoción en sus empresas dedicadas al público infantil; su firma e imagen como padre y creador de Pinocho y Chapete y de Pipo y Pipa serán garantía de calidad del producto ofrecido a los niños, cuentos, historietas o espectáculos teatrales.

La figura de Bartolozzi alcanza su mayor notoriedad en los últimos años de la dictadura y en el periodo de la República, debido en gran medida a su intervención en la vida teatral, cuya proyección pública otorgaba una popularidad que jamás hubiera alcanzado con la sola faceta de dibujante. Las revistas más populares del momento como *Estampa* o *Crónica*, le incluyen en diversas encuestas y reportajes de carácter frívolo, junto a literatos y dramaturgos populares y figuras del teatro, los toros o el fútbol, a propósito de cuestiones venales a las que suele dar respuestas llenas de ironía exhibiendo su vena humorística[43]. Participa también en algunos actos públicos multitudinarios: así, en 1933 forma parte del jurado del concurso de Miss España, junto al alcalde Pedro Rico, José Francés, Bejarano, Benlliure, Salaverría y Zamacois, un certamen seguido con un gran despliegue gráfico por el diario *Ahora*, que participaba en la organización del evento; en enero de 1935 encarna, con Ramón y Antoniorrobles, un singularísimo trío de Reyes Magos en la cabalgata organizada por la Agrupación de Editores Españoles[44].

Pese a esta imagen pública un tanto frívola, a diferencia de otros personajes populares de su tiempo, la consideración de Salvador Bartolozzi llevaba aparejada una aureola como artista de prestigio y solvente profesional, cimentada por su larga trayectoria y por su papel renovador de la ilustración gráfica, sus premios como cartelista, el éxito de sus muñecos de trapo, su participación como escenógrafo en algunos de los proyectos más innovadores del teatro de su tiempo y la persistencia de su labor dirigida a los niños. Bien considerado por gentes de la generación anterior, y respetado por los de la suya —incluidos sus propios compañeros de profesión—, Bartolozzi mantenía buenas relaciones con jóvenes artistas y literatos como Jardiel Poncela, García Lorca, Neville o Antonio Robles y, por ende, gozaba de la respuesta incondicional del público infantil. Sin duda contribuía a ello su actitud al margen de

pronunciamientos ideológicos o políticos (aunque no evasiva de los problemas de su tiempo), su comprensión de la evolución del arte contemporáneo, y la suma paradójica de un carácter exterior abierto junto a un íntimo talante esquivo y poco dado a la vanidad del relumbrón y el autobombo del que otros hacían gala; detalle este último que quizá haya contribuido no poco a su posterior olvido. A lo largo de este trabajo podrá constatarse en gran número de crónicas de críticos artísticos, teatrales o literarios, desde los sectores más diversos y hasta opuestos, una unanimidad casi sorprendente, en el tono y en el fondo. En suma, al margen de los vaivenes en la calidad de su obra, en su tiempo Salvador Bartolozzi supo mantener un perenne prestigio como artista sólido y personal, capaz de asimilar toda novedad y responder a cualquier reto.

I. SALVADOR BARTOLOZZI Y LA RENOVACIÓN DE LA ILUSTRACIÓN GRÁFICA ESPAÑOLA.

La trayectoria artística de Salvador Bartolozzi tuvo como eje su dedicación profesional al dibujo, fundamentalmente en la tarea de ilustrador, su principal ocupación y la base de su sustento hasta finales de los años veinte. El dibujo constituye además la plataforma desde la cual el artista emprende nuevos rumbos creativos: los muñecos de trapo, la escritura de cuentos para niños, la escenografía teatral o el teatro para niños, en el que confluyen todas sus anteriores experiencias; pero aun en la heterogeneidad que le confirma como un artista vario y difícilmente clasificable, subyace básicamente la personalidad del dibujante y su característica visión del mundo.

La obra gráfica publicada por Bartolozzi coincide con un periodo, entre 1907 y 1936, clave en la ilustración española, dentro del contexto de la renovación del producto editorial y de la reorganización de las empresas periodísticas; una sugestiva etapa de superación de las coordenadas estéticas del modernismo, de ensayos de nuevas formas artísticas que culminarán con la asimilación del arte nuevo. Bartolozzi se sitúa en la vanguardia de sucesivas promociones de artistas que responden al requerimiento de editores y empresas en un afán de modernizar y dignificar la presentación del libro y la prensa de su tiempo. Desde una factura bien personal y definida, su labor como dibujante e ilustrador se caracteriza por la continua evolución estilística y la asimilación de las novedades estéticas, sólo posibles merced a su más que notable versatilidad y absoluto dominio del oficio. Bartolozzi hace compatible la calidad estética con el sentido divulgador que exigía su orientación hacia un público amplio, básicamente formado por los lectores de semanarios gráficos, diarios y colecciones de novelas cortas; ello no obsta para que también pusiera su arte al servicio de empresas minoritarias, siendo entre 1910 y 1918 el constante colaborador gráfico de Ramón Gómez de la Serna, con quien le unieron la amistad y una común comprensión del sentido de la creación artística.

Por la amplitud y calidad de su obra gráfica —obviamente, sujeta a periodos de menor inspiración y a limitaciones expresivas derivadas de las condiciones de su labor— Bartolozzi resume en su figura de ilustrador las características de toda una pléyade de dibujantes. El corpus de ilustraciones de Bartolozzi refleja una lectura muy personal de la literatura de la época y constituye un catálogo iconográfico de sus temas dominantes —la mujer, el contraste entre el mundo marginal y los ambientes cosmopolitas, la interpretación de lo regional y del casticismo madrileño, el impacto de la Guerra Mundial, etc.—. Participa igualmente Bartolozzi de la condición de "periodistas plásticos" que asumen los dibujantes como avezados intérpretes de la actualidad y de los hechos históricos del periodo, no sólo desde la caricatura política, sino en las secciones de variedades o en las propias ilustraciones, como testigos del devenir de actitudes y modas de su tiempo. Su trayectoria es, además, paradigma del proceso de consolidación de la nueva profesión, y por ende, del status que los más destacados dibujantes llegaron a ocupar en el mundo cultural madrileño; desde su posición de privilegio, Bartolozzi participó de forma activa al lado de José Francés en el incipiente movimiento asociativo en defensa de la profesión de dibujante.

Aunque su dedicación a otras formas de la plástica y la literatura avalora la personalidad artística de Bartolozzi, reflejando un proceso de evolución que en campo del dibujo encontraba frenos y limitaciones insalvables, por sí misma su obra gráfica lo acredita como una figura de primera línea en el panorama artístico español.

1. Los modernos dibujantes españoles y la evolución de la ilustración gráfica.

En el primer tercio del siglo XX la renovación tecnológica y comercial de las empresas editoriales y periodísticas madrileñas y el nacimiento de la moderna publicidad propiciaron una creciente demanda de dibujantes especializados en la ilustración gráfica de libros y revistas y en las artes de la caricatura y el cartel. Este proceso coincidió con la aparición de sucesivas promociones de artistas que, desde un común rechazo al dibujo académico, asimilaron las tendencias artísticas surgidas en Europa a partir del fin de siglo, desde el modernismo hasta la irrupción del arte de vanguardia, protagonizando entre finales de la primera década del XX y la Guerra Civil uno de los capítulos más brillantes de la historia del dibujo español.

La renovación de las artes gráficas se había iniciado ya en las décadas finales del XIX en Cataluña, donde la dinámica burguesía comercial e industrial, más cercana a la cultura y el arte europeos, había apoyado el desarrollo del arte modernista; figuras de la talla de Ramón Casas, Alexandre de Riquer o Adriá Gual impulsaron con exquisito talento el cartelismo y las artes del libro[1]. Con el siglo se adivinan ya en Madrid algunos signos de evolución —en tecnología, con el empeño de *Blanco y Negro* o en el arte de la caricatura, con la aparición de artistas como Sileno, Xaudaró, Sancha, Tovar o Robledano—; pero no será hasta finales de la primera década y, especialmente, en los años de prosperidad propiciados por la Primera Guerra Mundial cuando la capital se convierta en el exponente de un movimiento innovador tanto en la ilustración gráfica como en el cartelismo: se revela entonces una serie de dibujantes de diversas procedencias —formados muchos de ellos en el París de fin de siglo, inspirados por las revistas satíricas alemanas, francesas e inglesas, por la influencia de Beardsley o los prerrafaelitas o el decorativismo de los Ballets Rusos— que muestran estilos muy diversos pero un común espíritu de modernidad. A partir de 1914 se consolidan, entre otras, las firmas de jóvenes maestros como Rafael de Penagos, Federico Ribas o Salvador Bartolozzi, preciosistas como José Zamora, Manuel Bujados o Enrique Ochoa, sólidos ilustradores como Máximo Ramos, Ricardo Marín, Varela de Seijas, Loygorri, Enrique Echea, Ramón Manchón o Fernando Marco, dibujantes de gran expresividad como Castelao, D'Hoy o Cerezo Vallejo; también la caricatura experimenta una evolución fundamental a través de la obra de los geniales Bagaría y *K-Hito* y otros artistas de talla como Fresno, Galván o López Rubio. En la década de los veinte a estos nombres se sumarán otros de calidad equiparable —ilustradores como Martínez Baldrich, Agustín Aguirre, Tono, Emilio Ferrer, Aristo Téllez, Ximénez Harráinz, Ontañón o Santonja, caricaturistas como Sirio, Mihura, o cartelistas como Renau— que mantendrán la pujanza del dibujo español del periodo[2].

Las condiciones del mercado de la época permitieron a los dibujantes plena dedicación; paso previo a su emancipación absoluta de la pintura y al nacimiento de un espíritu profesional. Claves que, en opinión de José Francés, les diferenciaron básicamente de los maestros del modernismo, los Ramón Casas, Rusiñol, Riquer, Camps o Varela:

> [...] los futuros maestros en el género, [...] habrían de especializarse ya como cartelistas, estampistas e ilustradores editoriales, concediendo a su profesión el esfuerzo permanente y unilateral, no considerándole como una derivación secundaria de la pintura de cuadros o de superficies murales[3].

Esta nueva situación tuvo como primera consecuencia el desarrollo de un inusitado dominio del oficio y de una sorprendente capacidad de respuesta ante los retos técnicos y estéticos. En este sentido, fue fundamental el estrecho contacto de los dibujantes españoles con sus colegas europeos y su conocimiento preciso de la evolución de las modernas artes gráficas; adquirieron así una gran capacidad de "estar al día", de evolucionar en una labor que exigía la actualización continuada en técnicas e inspiración. Quizá la diferencia más notable con los países más desarrollados fue la obligada versatilidad a la que se vieron abocados los dibujantes españoles ante un mercado incipiente como el madrileño, medianamente consolidado pero todavía no hasta el punto de permitir la absoluta especialización alcanzada en Norteamérica, Francia, Alemania o Inglaterra. Así, las distintas firmas concurrirán en abierta competencia para cubrir todas las facetas del dibujo editorial, la estampa humorística o el cartelismo.

La nueva profesión conoce un periodo de creciente prosperidad, gozando la elite de una desahogada posición económica; no obstante, surge al mismo tiempo cierta marginación por parte de crítica y público en la estimación de su trabajo, y la consideración de su producción —todavía hoy vigente— de "artes aplicadas" como matiz peyorativo. En ambas direcciones reaccionaron los artistas: con el apoyo del crítico José Francés, reivindican la calidad artística de su obra, desde las páginas del semanario *La Esfera* y en las exposiciones colectivas de los Salones de Humoristas; paralelamente, afirman su situación profesional e inician un movimiento corporativo, culminado en los veinte con la creación de la Unión de Dibujantes Españoles.

La gran mayoría de estos dibujantes son incluidos por la Historia del Arte en la corriente del *art déco*; un concepto todavía por precisar, con escasa bibliografía en el ámbito español. Javier Pérez Rojas, a quien se debe el estudio más completo del *art déco* español, lo define así:

> El término *art déco* se acepta hoy de una manera casi generalizada para denominar la producción artística del periodo de entreguerras, que asimila las aportaciones de ciertos movimientos artísticos de principios del XX, cubismo, futurismo, fauvismo, e incluso parte del expresionismo, pero situándolos a un nivel de síntesis que los lima de agresivas rupturas; su actitud es conciliatoria incluso con aquellos temas o formulaciones aparentemente opuestos. Tolerancia, antidogmatismo y versatilidad son unas actitudes y características muy definitorias del talante *art déco*; este constituye una amplísima y variada gama mayoritaria situada entre los límites de la vanguardia y la tradición. Es un arte que pretende ante todo ser muy contemporáneo, expresión de su época, representativo de los tiempos modernos[4].

En efecto, son las cualidades de contemporaneidad, antidogmatismo y versatilidad las que mejor caracterizan a los dibujantes del periodo; la actitud de continua actualización, el ir al paso con los tiempos, y muchas veces por delante; la capacidad de comprender, asimilar y contribuir a renovar un mundo en vertiginosa evolución; la captación del continuo sucederse de las modas a través de la imagen de la mujer, la atracción del cosmopolitismo y las civilizaciones exóticas, del dinamismo del deporte, los ritmos del tango o el jazz, la velocidad del automovilismo y la aviación, y sobre todo, de la revolución del cinematógrafo, que influye poderosamente en la visión de la realidad y las actitudes vitales de la época. En cierta forma, son ellos quienes cumplen en las artes plásticas aquella condición que en 1909 había dictado el joven Ramón Gómez de la Serna para la Nueva Literatura:

> Ha de ser tan actual la literatura que hasta el modo de editar ha de estar conjugado en presente. Y si se escucha un piano en sus páginas no ha de ser un piano de marca *demodé*, sino de la más actual. La conviene hablar de las últimas modificaciones de la calle y del alumbrado, y si pasa una mujer entre las regletas hay que cuidar de que el traje que lleve esté confeccionado según el último modelo. Hacer otra cosa es desintegrarse, extinguirse[5].

Como consecuencia de esa necesidad de actualización, por la naturaleza fundamentalmente práctica de su trabajo, los dibujantes asumen una positiva postura de antidogmatismo que propicia la divulgación al gran público de las novedades estéticas europeas: frente a la postura académica dominante, su actitud ante las distintas corrientes innovadoras, desde el modernismo hasta el arte de vanguardia, es de inmediata asimilación y traducción a formas asequibles; cumplen así un papel divulgador, tal vez vulgarizador, cuyo alcance tal vez no ha sido suficientemente valorado por la crítica artística.

Aceptando básicamente esta etiqueta creada a posteriori del *art déco*, que permite englobar con cierta precisión la diversidad de estilos e influencias de los dibujantes del periodo, parece necesario acudir también al calificativo de "humoristas" que los propios dibujantes admitieron y potenciaron en su misma época, presentándose como grupo en los Salones de los Humoristas y organizándose en la "Tertulia de los humoristas". Pese a la amplitud de connotaciones del término —ya en su época objeto de un continuo debate entre Francés y la mayor parte de la crítica—, el humorismo remite a una actitud característica del periodo de entreguerras y supone una de las vías de superación del modernismo y el paso previo a la consolidación de la vanguardia. El humorismo como actitud se impone en unos artistas como los dibujantes —eclécticos, individualistas y con un obligado sentido práctico— igualmente marginados frente a los defensores del arte oficial o a las capillas de vanguardia. Actitud, más que corriente o escuela, que entronca en cierta forma con la producción literaria de autores de calidad diversa como Fernández Flórez o Manuel Abril, y a la que otorga trascendencia la obra de Ramón Gómez de la Serna, que abre nuevos caminos a los Mihura, López Rubio, Jardiel Poncela o Antonio Robles. Una de las claves definitorias del humorismo gráfico hispano es su original fusión del espíritu moderno y cosmopolita con un casticismo de raigambre goyesca —Ramón considera a Goya como el primer humorista español— que imprime a su obra un sello propio y les distingue de los artistas del *Déco* europeo; desde la heterogeneidad de sus trayectorias, se ajustan a estas premisas los dibujantes que a su alto grado de profesionalidad suman una innegable talla artística: ilustradores como Penagos, Bartolozzi, Ribas, Baldrich, Castelao y Max Ramos o como caricaturistas como Bagaría y *K-Hito*.

Al margen de su mayor o menor coincidencia estética con determinadas corrientes literarias, la producción de los dibujantes en su faceta de ilustradores incide sobre el conjunto de la literatura del periodo. No obstante, su protagonismo es fundamental en dos productos de gran difusión, las colecciones de novela corta y los semanarios gráficos, donde por primera vez la aplicación de las más modernas técnicas de fotograbado dota al dibujo de una óptima capacidad de expresión en su línea y colorido: ambos productos se definen por su carácter misceláneo, integrándose texto e imagen, que establecen diversos grados de jerarquía. Paralelamente, aunque de forma paulatina, las empresas editoriales en su propósito de modernización del libro recurren a las nuevas promociones de dibujantes para el diseño de portadas e ilustraciones interiores. En suma, la labor de los ilustradores, aún poco conocida y estudiada, es básica en aspectos como el de las condiciones de recepción del producto literario del periodo y muy significativa a la hora de valorar las expectativas estéticas de los propios editores y autores; más aún en los casos de literatos que asocian su producción a determinado sello gráfico —Antonio de Hoyos y José Zamora, o Ramón Gómez de la Serna y Bartolozzi—; aspectos no muy frecuentados pero imprescindibles para una visión cabal de la Historia de la Literatura de la época.

1.1. El desarrollo de la industria editorial madrileña y la renovación de la ilustración gráfica.

El desarrollo en el curso del siglo XIX de los procedimientos de reproducción, desde la litografía al fotograbado, propiciaron el desarrollo de la ilustración gráfica en una época decisiva en la consolidación del libro como producto industrial y comercial. Así, la ilustración se considera ya como una de las características definitorias del libro romántico español, y vive a partir de la década de los sesenta un continuado florecimiento, marcado en los años siguientes por la influencia de Gustavo Doré —difundido en España por la editorial Montaner y Simón—, o la línea esteticista de artistas como Apeles Mestres o Urrabieta Vierge. Al respecto de la consideración del dibujo editorial, resulta significativo testimonio el prólogo "Al lector" que Pérez Galdós incluye en la edición de 1882 de los *Episodios Nacionales*, primera publicada con ilustraciones:

> Amigo y dueño: Antes de ser realidad estas veinte novelas; cuando no estaba escrita, ni aún bien pensada, la primera de ellas [...] consideré y resolví que los *Episodios Nacionales* debían ser, tarde o temprano, una obra ilustrada. La muchedumbre y variedad de tipos; lo pintoresco de los lugares; los accidentes sin número de la acción, compartida entre lo histórico y lo familiar; las escenas, ya verídicas ya imaginadas, que en todo el discurso de la obra habían de sucederse, eran grande motivo para que yo desconfiase de salir adelante con el pensamiento de esta dilatada narración, si no venían en mi auxilio lápices hábiles que dieran al libro todo el vigor, todo el acento y el alma toda que para cumplir el supremo objeto de agradarte necesitaba. Hay obras a las cuales la ilustración, por buena que sea, no añade nada. Esta, por el contrario, es de aquellas que, amparadas por el dibujo, pueden alcanzar extraordinario realce y adquirir encantos que con toda tu buena voluntad no hallarías seguramente en la simple lectura[6].

Galdós se felicita por poder presentar una edición "de forma hermosa y elegante [...] y además completada con el TEXTO GRÁFICO que, a mi juicio, es condición casi intrínseca de los *Episodios Nacionales*"; la ilustración supone, pues, un atractivo básico para atraer a los lectores y un complemento que el libro, como objeto bello, añade a la mera inspiración del literato.

En la época modernista aumenta dicha consideración del dibujo en el libro impreso, tanto en los productos comerciales dirigidos a un público más amplio, como en aquellas ediciones de bibliófilo que habían surgido como reacción esteticista frente al industrialismo. Por ende, la difusión del fotograbado y su progresivo perfeccionamiento en las últimas décadas del XIX supusieron un decisivo paso adelante, al dotar al artista de mayor libertad técnica y multiplicar sus posibilidades expresivas con la reproducción del color[7].

No obstante, frente al halagüeño panorama del libro catalán, la más precaria industria editorial madrileña no experimentó un proceso determinante de modernización y expansión hasta las primeras décadas del XX: la pléyade de escritores que en el fin de siglo acude a Madrid para ganar su sustento económico con las colaboraciones periodísticas, carecía de un mercado editorial moderno —todavía no se habían deslindado

las figuras de impresores, libreros y editores— capaz de dar salida a su producción literaria; de igual forma, sólo un grupo muy reducido de ilustradores podía vivir de su trabajo con cierto desahogo[8]. Como señala José-Carlos Mainer, fueron la creación por Eduardo Zamacois de las colecciones *El Cuento Semanal* (1907) y *Los Contemporáneos* (1909) y la constitución de la *Biblioteca Renacimiento* (1910) con la dirección de Martínez Sierra, los hitos que marcaron el inicio de nuevos usos en el mercado editorial madrileño que, a la postre, favorecieron el desarrollo de la profesión de dibujante:

> [...] por un lado, el establecimiento de una "política de autores" por la que la firma de un contrato exclusivo, la presentación al público de la persona del autor (mediante retrato o caricatura), la confección de nóminas de los "imprescindibles" y los debidos ánimos a los "jóvenes maestros", inician hábitos literarios más modernos entre nosotros; por otro lado, la dignificación del producto impreso, atendiendo a su condición de coleccionable [...], cultivando el buen arte de la ilustración del texto o lo llamativo de las cubiertas[9].

Efectivamente, sirviendo fines prácticos —ofrecer un producto visualmente atractivo para el cliente—, pero también guiados por el ideal estético modernista —el libro como "obra de arte"—, los nuevos editores requerirán el concurso de dibujantes capaces de enfrentar con talante innovador tales expectativas; demanda a la que las promociones de artistas surgidas a partir de finales de la primera década del siglo darán cumplida respuesta, dotando a la literatura del periodo de un sello gráfico de notable calidad. Por ende, las nuevas promociones de dibujantes irán más allá de las expectativas de la ilustración como elemento ornamental, enriqueciendo los campos de relación entre la imagen y el texto literario; a través de fórmulas diversas, sus "lápices hábiles" cumplen con mayor perfección aquella pretensión requerida por Galdós de dotar al libro de "todo el vigor, todo el acento y el alma toda" para agradar al lector.

1.1.1. La ilustración gráfica en las colecciones de novela corta del primer tercio del siglo XX.

En el éxito de las distintas colecciones de novela corta, que conquistaron el favor del público desde la aparición en 1907 de *El Cuento Semana* hasta finales de los años veinte, los dibujantes españoles jugaron un papel relevante[10]. Si bien resulta evidente que el atractivo de portadas e ilustraciones no constituyeron por sí mismas un factor decisivo en la gran aceptación de las colecciones —lo fueron, en primer lugar, el acierto en la selección de autores y en la índole de los textos— no debiera, sin embargo, minusvalorarse su importancia; al menos no lo hicieron así la mayor parte de los directores desde Zamacois a García Mercadal: con el consiguiente esfuerzo económico, procuraron contar con artistas gráficos de primera línea para sus publicaciones y conseguir una notable calidad en la impresión de sus dibujos, sabedores de la efectiva rentabilización en la cifra de ventas de su producto. El aspecto gráfico estuvo íntimamente ligado a la propia entidad de las colecciones, estableciéndose un claro paralelismo en su evolución literaria y plástica: en las publicadas en la segunda década del siglo, las firmas de prestigio de Pérez Galdós, Octavio Picón o la Pardo Bazán fueron su aval de presentación ante los lectores para luego dar paso a literatos inéditos, y la presencia de los Méndez Bringa, Huidobro o Estevan precedió a la entrada paulatina de jóvenes dibujantes; de la misma manera, en las colecciones de los años veinte eran ya los nombres de Insúa, Francés o Antonio de Hoyos los que prestigiaban la colección, mientras que en la parte gráfica los Penagos, Ribas y Bartolozzi abrían camino a artistas noveles.

Obviamente, el diseño y presentación de las publicaciones respondía tanto a las posibilidades económicas de sus responsables como a las expectativas estéticas de los directores; desde este punto de vista, pueden distinguirse en las colecciones señeras tres etapas bien definidas: en un primer periodo, entre 1907 y 1916, se impone el modelo propuesto por Zamacois, inspirado en los semanarios gráficos del día; a continuación, entre 1916 y 1920, prevalece la tendencia más humilde y económica de *La Novela Corta*; finalmente, en los años veinte se consolida el formato menor de *La Novela Semanal* con una mediana calidad en su presentación gráfica.

Eduardo Zamacois, tras su experiencia como director del semanario *Vida Galante*, concibió *El Cuento Semanal* (1907-1912) como un publicación ecléctica, entre el libro y la revista gráfica, a cuyos valores literarios se sumara el atractivo visual; producto mixto de plástica y pintura, que en la nota editorial "Nuestro

propósito" define como "*una obra de arte* inédita y completa"[11]. Zamacois contó con la valiosa colaboración del caricaturista Manuel Tovar, autor de la mayor parte de las portadas y encargado de seleccionar un plantel con los más destacados ilustradores del momento como Estevan, Pedrero, Juan Francés, Lozano, Mota o Medina Vera. En los primeros años de la colección, junto a las intencionadas caricaturas de los literatos realizadas por Tovar, cabe subrayar la incipiente novedad gráfica introducida por artistas como Fernando Marco o Ramón Pichot[12]. En 1909, a raíz de los pleitos surgidos tras el suicidio del primer propietario, Antonio Galiardo, Zamacois fue desplazado de la dirección y fundó una publicación de idénticas características, *Los Contemporáneos*, llevándose además la plantilla habitual de colaboradores gráficos de *El Cuento Semanal*; no obstante, su nuevo director, F. Agramonte, mantuvo la asesoría de Tovar y renovó el plantel con dibujantes de características similares como Agustín, Huidobro, Palao o Santana Bonilla, dando paso tímidamente a algunos jóvenes como Penagos, Castelao o el escultor Julio Antonio[13]. La misma rivalidad desatada entre ambas publicaciones pudo además propiciar la renovación gráfica: así, ante el empuje de la competencia de la revista de Zamacois, Agramonte se vio forzado a ofrecer alicientes a sus lectores, tanto en la lista de colaboraciones literarios como a través de reformas en la presentación: en mayo y junio de 1910 en carta al lector titulada "Nuestras reformas" se compromete entre otras cosas, a mejorar el papel, cuidar el grabado y dar mayor novedad a las ilustraciones. En efecto, a partir de entonces, junto a ilustraciones más tradicionales, la publicación da mucha mayor presencia al trabajo de jóvenes artistas como Cerezo Vallejo, Gutiérrez Larraya o el propio Salvador Bartolozzi[14].

Manuel de Mendívil, sustituto de Zamacois en la dirección de *Los Contemporáneos*, se mostró más reacio a las novedades gráficas —también a la orientación literaria erótica-naturalista del fundador—; así, entre 1910 y 1913 sólo cabe señalar el atractivo de las portadas simbolistas de Romero Calvet y algunas ilustraciones de Félez o del preciosista Zamora, cuyas primeras colaboraciones en la publicación datan de 1912. Será un nuevo director, José de Elola, quien, coincidiendo con la consolidación de las jóvenes promociones de dibujantes en los semanarios ilustrados, va dando entrada en la colección entre 1914 y 1917 a las firmas de Loygorri, Varela de Seijas, Penagos, Castelao, Bartolozzi, Moya del Pino, Federico Ribas o al excelente ilustrador Max Ramos, quien realiza para la colección algunos de sus mejores trabajos. Mención especial merece el singular sello gráfico de algunas novelas de Antonio de Hoyos y Vinent, a cuya veleidosa imagen de refinamiento y perversión decadente responde de forma idónea su *alter ego* José de Zamora[15].

Finalmente, dentro del modelo creado por Zamacois, se presenta ya con un sello gráfico decididamente moderno *El Libro Popular* (1912-1914), colección dirigida por Francisco López Hidalgo, con ilustradores de la talla de Moya del Pino, Manchón, Bagaría, Marín, Vivanco, Antequera Azpiri o Bartolozzi.

Por otra parte, el éxito del concepto editorial de Zamacois pudo influir además en publicaciones de distinta índole que sufrirían directamente su competencia: es quizá el caso de la colección de Calleja *La Novela de Ahora* (1907-1913) que, de forma significativa, en su tercera época renueva notablemente su presentación exterior siguiendo el modelo de las revistas noveleras, incluso adelantándose en novedad a estas con la colaboración de Bartolozzi como autor de todas las portadas y de muchas de las ilustraciones interiores.

Con la pujanza de *La Novela Corta*, dirigida por José de Urquía, se inicia a partir de 1916 un nuevo periodo en el cual el aspecto exterior de las colecciones queda relegado a un papel muy secundario; una vez consolidado el mercado por sus predecesoras, *La Novela Corta* (1916-1925) se impone y logra grandes tiradas conjugando su bajo precio con la muy cuidada selección de autores que tienen ya un público fiel, al que quizá no es necesario atraer sino con su simple firma. En esta línea de austeridad —no tanto de selección literaria— han de situarse publicaciones como *La novela Cómica* (1916-1919) o la etapa final de *Los Contemporáneos* (1918-1926).

Las colecciones de los años veinte recuperan notablemente la calidad de presentación del producto, en un periodo en el que el estilo realista y minucioso ha quedado definitivamente desterrado, y a los ya prestigiados Penagos, Ribas, Bartolozzi y Baldrich suceden nuevas promociones de ilustradores que paulatinamente introducen la síntesis geométrica y la influencia de las vanguardias en sus dibujos. Su formato más reducido parece inspirado en una colección anterior de breve existencia, *La Novela de Bolsillo* (1914-

1916), dirigida por Antonio Lezama, que contó con una selecta nómina de ilustradores como *K-Hito,* Galván, Izquierdo Durán, Zamora o el mismo Bartolozzi.

La Novela Semanal (1921-1925), dirigida por José María Carretero, incorporó a los colaboradores habituales de las revistas del grupo Prensa Gráfica, editora de la colección. En su nota de presentación "Al público", alude repetidamente a la colaboración de escritores y dibujantes unidos para brindar al público una "buena jornada de arte": "brindo los brazos blancos de mis páginas y la velocidad difusora de mi gran tirada a todos los escritores y dibujantes españoles. He elegido mis huéspedes entre los mejores y los más reputados", "el alma [...] la aportarán novelistas y dibujantes", "Que escritores y artistas acierten en animarme"...[16]; lo cierto es que, en un primer momento, ofrece a los dibujantes bien escaso lugar al lucimiento, puesto que las portadas incluyen fotografías de los autores, mientras que las ilustraciones interiores quedan limitadas por el reducido formato de los ejemplares y la ausencia de color. La calidad de sus ilustradores habituales — Ochoa, Marín, Zamora, Bartolozzi, Manchón, Gutiérrez Larraya, Max Ramos, Bujados, Penagos, Echea, Ribas, Bagaría, Regidor, Casero y otros más jóvenes como *Tono*, Baldrich o Aristo Téllez— sólo tendrá adecuado cauce cuando, desde 1923 y a imitación de su competidora *La Novela de Hoy*, sustituya las fotografías de portada por dibujos a color; no carece de interés el breve periodo entre marzo y julio de 1924 —se publicó, por ejemplo, *La Rosa de Papel* de Valle-Inclán (núm. 141, 22-III-1924)— en el cual los dibujos de portada fueron sustituidos por motivos geométricos abstractos siguiendo las últimas tendencias del *Déco*.

Como queda dicho, la colección creada por Artemio Precioso, *La Novela de Hoy* (1922-1932), se presenta ya con atractivas portadas desde su número inicial, con un plantel de dibujantes que incluye a muchos de los colaboradores de su competidora y a artistas noveles como Garrido, Mihura, May, Pico o Bradley. Muy atractivas resultan las caricaturas de los literatos realizadas por Sirio, publicadas en la contracubierta de los ejemplares desde 1923, cuyo estilo sintético muestra el grado de evolución de la caricatura española respecto a aquellas de Tovar para *El Cuento Semanal*[17]; cabe señalar además el toque frívolo de las ilustraciones de Álvaro de Retana, que actualiza el arte exquisito y mundano de José de Zamora, y la cautivadora pureza de línea de los dibujos de Almada Negreiros. El genial artista portugués dibujó también para la última de las colecciones relevantes, *La Novela Mundial*, dirigida por García Mercadal (1926-1928); publicación de presentación muy similar a las de sus inmediatas precedentes, sirvió de plataforma para ilustradores de mayor modernidad como Roberto, Souto, Ángel de la Fuente o Pujol.

En conjunto, las colecciones de novela corta son campo privilegiado para el estudio de las relaciones entre texto literario e imagen y reflejan paso a paso la evolución de la ilustración gráfica del primer tercio de siglo. En sus páginas se impone de manera paulatina un nuevo concepto del papel de la ilustración gráfica, sobre el cual reflexiona el propio Eduardo Zamacois en un artículo publicado en 1929 en la revista *Nuevo Mundo*: "El arte de ilustrar"; el creador de *El Cuento Semanal* pondera la importancia del papel del ilustrador editorial, señalando en primer lugar la dificultad de confeccionar una portada que causara un efecto adecuado como primer reclamo frente al lector, pues, como constata: "son muchos, muchísimos, los libros de autor desconocido que se venden "por la portada". Todavía mayor es, a su juicio, la complejidad que entraña la tarea de ilustrar un texto:

> El artista que quiere dedicarse a esta especialidad no debe limitarse a dibujar diestramente y a manejar bien el color; también necesitará "saber leer"; esto es, sabrá descender a la intimidad del libro que pretende ilustrar, y acercarse al alma de su autor hasta identificarse totalmente con él.
>
> La tarea de ilustrar es muy semejante a la del traductor, porque ilustrar un libro es "convertir la literatura en pintura", transformar las frases en líneas, apoderarse de la emoción, encerrarla en una página y, sin falsearla, llevarla al lienzo, es traducir..., transportar" —como dicen los músicos— la Belleza de un arte a otro.

Establece también una analogía con la labor del actor en el escenario: el ilustrador representa como lo hace el comediante, dando plasticidad a la palabra escrita y convirtiendo el verbo en expresión, tras el estudio profundo del texto.

Finalmente, Zamacois observa, como error extendido en muchas ilustraciones y portadas, el ser explicativas, desvelar argumentos en vez de sugerirlos de forma sintética:

> Una ilustración torpe es capaz de derribar, ella sola, el encanto de la mejor página [...] a primera vista, la fuerza de lo gráfico es enorme sin que lo advirtamos, y aún a despecho nuestro, lo pintado se impone a lo escrito, y sigilosamente lo corroe, lo destruye; un muñeco o un dibujo, aunque esté bien hecho, pero que no sea lo que debiera ser, basta a desautorizar una página, pues lo pintado se adentra de súbito por los ojos, mientras lo escrito, aunque asimismo se meta por ellos, lo hace poco a poco.

Pide por ello a los dibujantes "cierta malicia y previsión" para no chocar con el texto o perjudicar el interés de la obra. A su juicio, el ilustrador debía tener claro que su labor no es sustantiva, sino secundaria: "Ellos no crean; ellos traducen, sirven, copian, explican. Ellos, como los comediantes, no pasan de ser unos comentaristas"[18].

1.1.2. Renovación de la ilustración editorial: Gregorio Martínez Sierra y Rafael Calleja.

De forma paralela al inicio de las colecciones de novela corta, algunos editores madrileños se sumaron al afán de dignificación del libro. Paradigma de esta orientación son las empresas editoriales de Gregorio Martínez Sierra en su esfuerzo por aunar el rigor en la selección de obras y autores con el primor de la presentación del producto —tanto en sus portadas, ilustraciones y encuadernación—; el escritor, que había cuidado ya con esmero la presentación de algunos de sus primeros libros y de sus revistas *Helios* (1903) y *Renacimiento* (1907), mantuvo idéntica preocupación en desde su puesto de director editorial[19]. Así, los libros de *Biblioteca Renacimiento* —constituida en 1907 con Ruiz-Castillo y Victoriano Suárez como propietarios iniciales— poseen una marcada personalidad tipográfica, excelente calidad de impresión y cuidadas portadas, con motivos ornamentales del renacimiento hispano o con dibujos de estilo ecléctico obra de Fernando Marco. Asimismo, la *Biblioteca Estrella*, fundada por Martínez Sierra en 1917, dio mayor presencia a la ilustración gráfica, con la colaboración de Ricardo Marín, Sanchís-Yago, Laura Albéniz y la aportación fundamental de Manuel Fontanals y Rafael Barradas, quienes introdujeron un concepto muy novedoso tanto en las portadas como en los motivos ornamentales e ilustraciones interiores; más próximo el primero al *art Déco*, abriendo el segundo el camino de la vanguardia con su sugerente fusión de futurismo y cubismo.

En la génesis de esta actitud en pro de la dignificación del producto impreso hay que poner de relieve la importancia del ideal estético modernista, sumado a factores técnicos y de estrategia comercial: si el perfil de "empresario-poeta" de Gregorio Martínez Sierra o Eduardo Zamacois encarna a la perfección esta simbiosis de pragmatismo e ideal, en su pretensión de ofrecer a un público amplio una "obra de arte", también otros editores como Rafael Calleja abrazan similares propósitos; así, con argumentos estéticos, el hijo de don Saturnino sostenía en una conferencia dictada en 1921 la necesidad de que el editor se convirtiera en verdadero artista:

> En cuanto artista, el editor es el creador de libros bellos, y un libro bello es un conjunto de elementos bien escogidos: el papel de noble calidad, placer para la vista y para el tacto; la página bien proporcionada de márgenes, de interlíneas, con tipos claros y severos, cuya forma y tamaño armonicen con la forma y tamaño de la página; la impresión nítida; la tinta vigorosa; el texto cuidado y limpio de erratas y dislates; la ornamentación sobria y adecuada al carácter del texto y de la edición; la pulcritud cuidadosa de cada elemento, y esa armonía entre todos que da por resultado un conjunto equilibrado, de elegancia sencilla, inexplicable a primera vista, como la quería Brummel en el hombre bien vestido; y después, la exactitud de cada operación manual o mecánica, la maestría depurada y experta del impresor y del encuadernador, atentos y obedientes a la batuta de quien dirige el libro. El verdadero editor sigue paso a paso cada fase de la edición, con aquel interés de que hablaba el gran Aldo Manucio cuando decía: "Puedo afirmar, bajo juramento, que desde que me impuse el deber de imprimir correctamente los libros latinos y griegos (hace ya siete años) no he gozado, en tanto tiempo, ni una hora de reposo apacible". Acecha la terminación del libro con la impaciencia de comprobar si responde a la idea concebida. Todo artista conoce esa emoción

> indescriptible de contemplar la obra realizada. Haberla sentido es la prueba definitiva del editor. Su reválida, su título de maestro, el gesto paternal con que toma el libro, su libro, y lo examina, lo palpa, lo acaricia, lo abre, lo hojea, lo cierra de nuevo, le da vueltas entre las manos, lo mira a distancia, lo contempla de cerca otra vez y lo deja sobre su mesa complacido[20].

Más allá de su exceso retórico, el texto de Rafael Calleja remite a las aspiraciones de William Morris —que tuvieron reflejo singular en la moda europea finisecular del *Libro de artista*[21]— recogidas por el ideal modernista español; aspiraciones que igualmente pudieran suscribir Zamacois o Martínez Sierra, si bien estos con un criterio literario mucho más riguroso del que adoleció la casa Calleja[22]. La editorial Saturnino Calleja se había caracterizado siempre por el primor en la presentación de sus productos y el extraordinario cuidado de la labor de sus ilustradores; fieles a tales criterios, a la muerte del fundador en 1915, sus hijos Rafael y Saturnino remozaron además la presentación sus productos con la colaboración de Salvador Bartolozzi —que asumió entonces la dirección artística de la editorial— y la posterior incorporación de Penagos, Ribas y muchos de los dibujantes de mayor novedad; ilustradores que desde una diversidad de estilos y tendencias contribuirán posteriormente a modernizar los productos de otras editoriales del periodo como Rivadeneyra, Caro Raggio, Calpe, Mundo Latino o CIAP.

1.2. La ilustración en los semanarios gráficos madrileños.

Al igual que el mundo editorial, la prensa madrileña vivió en el primer tercio del siglo XX un periodo de transición marcado por la intervención del gran capital y los vaivenes producto de la concurrencia de intereses políticos; a este movimiento no fue ajeno el sector de los semanarios gráficos, que experimentó una decisiva expansión a partir de la constitución de dos importantes grupos de prensa con un importante respaldo financiero: Prensa Española, de Torcuato Luca de Tena, y el conglomerado de publicaciones reunido en torno a Prensa Gráfica. Las revistas ilustradas de mayor tirada del periodo impulsaron de forma fundamental la nueva ilustración gráfica y se convirtieron en el medio principal para la difusión de la labor de los dibujantes de la época, a la par que su primera forma de sustento[23].

La Sociedad Prensa Española se constituyó en 1909, en una etapa de pleno desarrollo de la empresa de Luca de Tena merced a las excelentes tiradas de *Blanco y Negro*, la publicación más influyente en el proceso de modernización del sector de las revistas gráficas y pionera en la introducción de las nuevas técnicas de impresión, y ABC, diario precursor en la información gráfica, con sus páginas de huecograbado. El semanario fundado por Luca de Tena en 1891, inspirado en el alemán *Flagender Blatter*, había introducido el fotograbado en sustitución de la litografía, utilizando la bicromía a partir de 1897 y la tricromía desde 1899; ofrecía el atractivo de sus excelentes fotografías y el oficio de buenos dibujantes, aunque con una lenta apertura a las nuevas tendencias de la moderna ilustración: así, los Méndez Bringa, Lozano Sidro, Ángel Díaz Huertas, Santiago Regidor o Eulogio Varela mantuvieron su jerarquía en *Blanco y Negro* y, sólo en los años veinte, tomaron el relevo dibujantes como Max Ramos, Bartolozzi o Ribas; también la caricatura ocupó un puesto relevante en sus páginas, con las figuras señeras de Xaudaró y Sileno[24].

La sociedad Prensa Gráfica, de Mariano Zavala y Francisco Verdugo, ligada desde su creación en 1913 a los intereses de Nicolás de Urgoiti y La Papelera Española, reunió tres grandes publicaciones del sector competidoras de la revista de Luca de Tena: *Nuevo Mundo*, fundada en 1894 por José del Perojo y cercana al concepto misceláneo de *Blanco y Negro*, su suplemento mensual *Por Esos Mundos*, creado en 1906 como revista divulgación literaria, cultural y científica, y *Mundo Gráfico*, básicamente dedicada a la información gráfica de actualidad[25]. Si *Blanco y Negro* llevaba la iniciativa en lo tecnológico fueron las revistas que habían de integrarse en Prensa Gráfica las que mostraron una mayor apertura frente a las nuevas tendencias del dibujo: *Nuevo Mundo* y, especialmente, *Por Esos Mundos* prestaron sus páginas ya a partir de 1910 a la colaboración de dibujantes que rompían con el realismo detallista y pintoresco o el decorativismo dominante, con Salvador Bartolozzi, Cerezo Vallejo y Ricardo Marín en la vanguardia, abriendo camino a dibujantes como Penagos o Varela de Seijas. A raíz de la constitución de la sociedad dicha apertura fue aun mayor y las publicaciones de Prensa Gráfica se situaron en primera línea de la ilustración gráfica española; en este sentido, fue decisiva la aportación del semanario *La Esfera*, fundado en 1914 como producto estrella de la sociedad[26]. Su director Francisco Verdugo, con la asesoría artística de José Francés, pretendió compaginar la calidad de

las revistas literarias y la amplitud de mercado de las revistas gráficas, presentando un semanario de excelente calidad de papel, impresión, maquetación y diseño y una esmerada selección de colaboradores literarios y artísticos; un producto cuyas características resume bien Pérez Rojas:

> [...] un intento de conciliar el espíritu tradicional con lo moderno a todos los niveles [...] una revista, con algunas notas *kitsch*, pensada como un pasatiempo instructivo y placentero, una cultura consumible, dirigida a un público amplio y heterogéneo que pueda encontrar siempre un apartado de su interés[27].

En lo literario la revista mantuvo un gran eclecticismo, con abundante presencia de los narradores habituales de las colecciones de novela corta y de los poetas del modernismo y sus epígonos; en el apartado artístico, junto a reproducciones de pintura y escultura española de todas las épocas, *La Esfera* concede gran protagonismo en sus páginas a los modernos dibujantes españoles, sirviendo como plataforma a las promociones de dibujantes surgidas entre 1914 y 1931.

La novedad del formato de *La Esfera* fue obligado punto de referencia para el resto de revistas; así, en el mismo grupo de Prensa Gráfica, *Nuevo Mundo* experimentó una significativa reforma, sin abandonar sus presupuestos de revista popular dirigida a un público más amplio. Con ocasión del cambio en su dirección en julio de 1915, con la sustitución de Urgoiti —nombrado entonces presidente de la Sociedad— por Francisco Verdugo, expone éste sus proyectos en una nota editorial, "Cómo quiere ser Nuevo Mundo", interesante reflexión sobre este género periodístico. Verdugo hace una significativa referencia a la repercusión que la creación de un periodismo gráfico diario —por iniciativa de Luca de Tena y de Gasset, impulsores respectivos de *ABC* y del frustrado intento de *El Gráfico*—, había tenido en el sector de los semanarios gráficos, obligados desde entonces a reorientarse para retener a su público. Considera que en España había tardado en entenderse la necesaria adaptación que las revistas gráficas requerían a escritores, pintores o dibujantes; la amenidad, el *esprit*, el *savoir faire* que se admiraba en las revistas francesas, inglesas y alemanas, demandaba una actitud distinta que el colaborador español, literato, pintor o dibujante, parecía no comprender:

> Nadie quería *descender de su arte*, porque estimándose en poco al semanario, parecía cosa de fotógrafos y grabadores o de caricaturistas y poetas festivos.
>
> No se podía luchar contra estos prejuicios; era preciso para que la evolución total se realizara, que el publico nos dignificara con su favor, y hoy, justo es decirlo, nuestros escritores jóvenes comienzan a traer a las páginas de los semanarios gráficos una literatura llena de amenidad, de ligereza, de espíritu de divulgación, sin dogmatismos, muy apropiados en otras tribunas.
>
> Verdugo postula para el semanario gráfico un nuevo sentido, desligado del periodismo diario: que en la glosa de la actualidad el comentario se imponga sobre la noticia, que la divulgación se superponga a la crónica de sucesos. Y ello desde un trabajo global, "labor de colmena" abierta a todo tipo de perspectivas, con un objetivo pedagógico característico de su tiempo:
>
> [...] llevar la cultura a las muchedumbres y hacer lectores, que si al comienzo se satisfacen con el semanario, sentirán más temprano o más tarde inclinada su voluntad hacia la revista o hacia el libro"[28].

Precisamente, en esta nueva definición del semanario gráfico los modernos dibujantes cumplen un papel fundamental con su especialización: aquel "descender de su arte" que se exigía al pintor o dibujante, se traduce en la creación de un arte particular e idóneo para el tono de amenidad, diversidad y amabilidad requerido por el semanario; un arte de rigurosa actualidad, a tono con su carácter especular del discurrir de los tiempos.

Muy significativo es el caso de *La Ilustración Española y Americana*, paradigma de la revista ilustrada en las últimas décadas del XIX, pero cuyos responsables fueron incapaces de adaptar a las novedades introducidas por Luca de Tena con el naciente siglo. En 1915 un nuevo equipo director impulsó una tentativa de renovación del semanario, orientándolo en la misma línea de las grandes revistas de la competencia, con

resultados óptimos: a lo largo del año, ofreció páginas de singular calidad estética, avaloradas por su excelente papel e impresión las ilustraciones de Zamora, Max Ramos, Castelao, Penagos, D'Hoy o Bartolozzi. El director entrante, Rafael Picabea, en su presentación —"Unas palabras a los lectores de La Ilustración Española y Americana"— reconocía el estancamiento del semanario, así como su pretensión de emular el emprendedor impulso de Luca de Tena, Perojo, Verdugo o Zavala, a su juicio, responsables del buen momento de la prensa gráfica española. Sin embargo, estaba abocada al fracaso la intención de Picabea de favorecer la renovación de autores y artistas, manteniendo al mismo tiempo un producto selecto dirigido a un público reducido, sin buscar grandes tiradas; en efecto, a principio de 1916 la revista cambió de propietario y la nueva dirección recuperó sus antiguas características[29].

La brillantez formal y el decisivo papel de la ilustración gráfica en los semanarios gráficos se mantuvo durante los tres lustros siguientes y, todavía a finales de la década de los veinte, Enrique Meneses —con el sólido, aunque efímero, respaldo de C.I.A.P.— lanza *Cosmópolis* como revista mensual de gran calidad gráfica, según las premisas fijadas por *La Esfera*. Sin embargo, la pauta de los años venideros viene marcada por *Estampa*, semanario editado por el grupo dirigido por Luis Montiel y la editorial Rivadeneyra, que impone un concepto gráfico muy innovador basado en el fotomontaje: Prensa Gráfica se vio obligada a competir con una publicación de similares características, la revista *Crónica*, y cuando Publicitas asume en 1932 el control definitivo de la Sociedad, retira del mercado *La Esfera* y cambia el formato de *Nuevo Mundo* asimilando igualmente el modelo de *Estampa*. En este nuevo periodo, la labor del ilustrador queda relegada a un segundo plano y pierde gran parte de su capacidad expresiva por la renuncia, en la mayoría de las publicaciones, a la tricomía. Paradójicamente, entre 1927 y 1931 una nueva promoción de dibujantes había revitalizado la ilustración, introduciendo decididamente las tendencias vanguardistas; no obstante, tal vez las nuevas circunstancias históricas y la fuerte demanda de información gráfica por parte del público contribuyeron a primar la fotografía.

Las revistas gráficas del periodo constituyen, junto a las colecciones de novela corta, un campo idóneo para el estudio de las condiciones de difusión de la literatura al gran público, así como para el análisis de las relaciones que se establecen entre imagen y texto. Sin embargo, este tipo de publicaciones parecen no haber despertado excesivo interés en la investigación literaria, quizá por los mismos prejuicios que señalaba el citado texto de Francisco Verdugo; por otra parte, la actitud de los escritores empeñados en la innovación literaria y artística era naturalmente hostil hacia el género, tal y como Ramón Gómez de la Serna expresa con rotundidad en la "Primera Proclama de Pombo":

> Las revistas han acabado de malograr la posibilidad del libro, la necesidad del libro. Las revistas se forman por aluvión y lo que en ellas no es aluvión es "baratería", una "baratería" disimulada y política, que sin embargo, las domina. Las revistas han agradado al público porque su literatura y sus estampas combinadas forman un objeto de bazar, que halaga su indecisión, su dificultad de comprender, su infame placidez, su cordura vacía. En ellas se han amparado los críticos llenos de desesperación y de ranciedad, esos señores "que se mezclan en lo que no se ocupa de ellos" según dijo Mallarmé, y detienen más la evolución y el resurgimiento. Las revistas han iniciado una competencia literaria, ruinosa, desconcertante, falsificadora. En esas revistas se repiten y se repiten todos los tópicos, todas las anticuallas, todas las difusas generalidades de siempre, todas las prudencias, todas las bonituras, todas las inexpresiones, dando un espectáculo más vicioso que nunca porque si el público no ha avanzado es un gran contraste que revela todo lo absurdo la luz aclarada, dignificada y dotada de más inteligencia y de mayores acuses por la transformación ascendente y sucesiva a que la han llevado los pequeños laboratorios solitarios y los libros raros cuya trascendencia se frustra lo bastante con que la desconozcan y la aislen los vividores[30].

Tal diatriba resulta lógica en un literato enfrentado a la cultura dominante reflejada por las revistas ilustradas del momento; sin embargo, el estudio de la trayectoria del propio Ramón quedaría incompleto si se prescindiera de su copiosa colaboración en *Por Esos Mundos*, *La Esfera*, *Blanco y Negro* o *Estampa*, en las que además su literatura alcanza nueva expresión con el trabajo de ilustradores excelentes como Climent, Almada Negreiros o el propio Bartolozzi.

1.3. El arte del cartel y la publicidad comercial.

El desarrollo del cartelismo y de la publicidad comercial en el Madrid de la segunda década del siglo fue otro de los factores en la consolidación de la profesión de dibujante. A principios del XX tan sólo algunos concursos de carteles —los convocados por Círculo de Bellas Artes o por empresas periodísticas como *Blanco y Negro* o *El Liberal*— habían propiciado la tímida aparición del cartel modernista, aunque sin alcanzar el grado de perfección del cartel y la publicidad catalanas. El interés de las empresas madrileñas por la publicidad, con la iniciativa pionera de la casa Gal, no llega hasta los años de crecimiento económico surgido de la guerra europea; en este periodo se consolida además el concurso de carteles para el Baile de Máscaras del Círculo de Bellas Artes, en el cual acaparan premios y cimentan su prestigio como cartelistas Rafael de Penagos, Federico Ribas y Salvador Bartolozzi. El nuevo cartel, caracterizado por su elegante estilización, difunde una renovada imagen de la mujer —motivo central de la publicidad desde el modernismo—, sofisticada, moderna y provocativa.

De manera simultánea, inicia un proceso de lenta modernización la publicidad de prensa, todavía ligada a conceptos primitivos basados en la uniformidad, la repetición obstinada y la falta de ingenio. Al respecto, José Francés en un artículo de *La Esfera* —mezcla de estudio crítico y promoción— aventura con acierto el nacimiento del "Siglo de la publicidad" y compara las grandes inversiones de las empresas estadounidenses y europeas frente a la mediocridad del panorama madrileño; situación que acrecentaba la valía del empeño de Gal y su filial Floralia:

> [...] lo que ha caracterizado la obra de Floralia es la evolución artística del anuncio. A semejanza de los productores extranjeros, esta fábrica de perfumería ha reunido a los dibujantes españoles. No les ha impuesto el anuncio sistemático y sometido a reglas fijas ni a detalles antiestéticos. Dejó en libertad su inspiración y así pudieron los artistas ampliar su popularidad y mejorar sus medios de vida sin la menor abdicación estética. El arte del cartel, que balbuceaba inseguro en España, ha adquirido, gracias a esta entidad industrial, una significación admirable. Acaso no habrá un sólo dibujante español que no haya publicado sus creaciones por mediación de la casa Floralia. Ella no les exigía más que las cualidades indispensables de belleza decorativa, de buen gusto en la armonía, de elegante distinción en las obras serias e ingeniosa gracia en las humorísticas[31].

Termina Francés constatando la buena acogida del público y ponderando —de nuevo en la línea de Verdugo o Zamacois— el importante papel de la publicidad comercial en "la educación estética de las muchedumbres".

A Gal y Floralia se sumaron a partir de 1920 numerosas empresas privadas, especialmente perfumerías, marcas de vinos y licores o de productos de alimentación, así como algunos periódicos o revistas; se multiplican por entonces los concursos de carteles, que pasan a ser un medio adicional de subsistencia para el dibujante español. En el curso de la década amplían el mercado, por una parte la demanda generada por instituciones públicas y ayuntamientos, por otra, la consolidación paulatina de las agencias publicitarias, que pasan al primer plano a partir de la constitución de sólidas empresas como Publicidad Helios, Publicitas S.A. o la agencia Veritas —esta última, funcionó en principio como filial de la perfumería Gal y contó con la asesoría artística de Federico Ribas—. Desde su creación en 1925, la Unión de Dibujantes Españoles auspició su intervención para velar en el enrevesado mundo de los jurados de los concursos cartelísticos, y a partir de 1932 promovió la celebración de "El Salón Publicitario", dedicado en exclusiva al cartelismo comercial. En este periodo, con la actividad de los artistas madrileños, y el desarrollo especialmente brillante de la escuela valenciana —y el relieve de los Segrelles, Monleón, Bataller y Renau— el cartel español muestra hasta el trance de la Guerra Civil una madurez y calidad innegables[32].

1.4. Expresión artística y organización profesional de los dibujantes españoles: de los Salones de Humoristas a la creación de la U.D.E.

El desarrollo de las artes gráficas madrileñas trajo consigo un periodo de relativa prosperidad para los dibujantes españoles y el nacimiento de una conciencia de grupo, expresada en un primer momento como reivindicación del valor artístico de su labor y, más adelante, como reafirmación de la nueva profesión y

defensa de sus derechos frente a las empresas editoriales, periodísticas y publicitarias. En este proceso jugaron un papel fundamental los Salones de Humoristas como plataforma de reconocimiento y promoción de los dibujantes españoles, sobre los que pesaba no sólo la escasa consideración de crítica y público, sino la propia frustración ante la imposibilidad de hacer compatible el móvil económico con la expresión más personal de su creatividad; los Salones funcionaron en cierta manera como válvula de escape, tribuna libre frente a las limitaciones del trabajo cotidiana sujeto a la inspiración ajena.

Los Salones de Humoristas —especialmente en su etapa de mayor dinamismo, coincidente con la labor de José Francés entre 1914 y 1923— supusieron además una alternativa atractiva al encorsetado mundo artístico oficial, adquiriendo por su carácter no competitivo, su eclecticismo y apertura a las tendencias más diversas, un sello original que todavía hoy —como advierte Pérez Rojas— no ha merecido la atención debida:

El Salón de Humoristas, si se repara en los nombres de sus participantes y en el tipo de obras que allí figuraban, resulta un acontecimiento artístico relevante que la historiografía artística española contemporánea aún no ha valorado suficientemente. Estos salones donde reinaba el buen humor y la gracia venían a ser como una alternativa a la oficialidad y cierto anquilosamiento que podían representar las Exposiciones Nacionales[33].

Uno de los principales frutos de estas exposiciones fue su efecto aglutinante en un colectivo cuyos miembros se caracterizaban por una marcada tendencia al individualismo y la independencia; la experiencia en común pudo contribuir de manera notable en la paulatina organización de la profesión y la concreción de un espíritu corporativo que cristalizará en los años veinte con la constitución de la Unión de Dibujantes Españoles.

1.4.1. José Francés y los Salones de Humoristas.

Entre el 15 de octubre y el 15 de noviembre de 1907, por iniciativa de la revista *Por el Arte* tuvo lugar en la sala Iturrioz el Primer Salón de Caricaturas de Madrid, con la participación de medio centenar de artistas. Entre otros, expusieron sus caricaturas maestros del género como Apa, Xaudaró, Opisso, Llaverías, Junceda, Fresno, Tovar, Sancha, Robledano y Sileno, junto a dibujantes más jóvenes como Bagaría y Castelao; el salón contó además con la presencia destacada de José Gutiérrez Solana, Ricardo Baroja y del francés Capiello[34]. Los organizadores del evento, Montagud y Alcoverro, intentaban aclimatar un tipo de exposiciones que contaban ya con cierta tradición en París, donde caricaturistas y dibujantes de la calidad de Steinlen, Willette, Faivre, Poulbot, Guillaume, Herman Paul, Sem, Leandre o el mismo Capiello, presentaban anualmente sus trabajos en los salones celebrados desde principios de siglo por las agrupaciones de *Los Humoristas*, reunidos en el Palais de Glace, y *Los dibujantes Humoristas* de la Galerie de la Boétie[35]. Pese a su alcance limitado —tan sólo se celebraron dos ediciones más— estas primeras exposiciones reflejan, en significativa coincidencia cronológica con el arranque de las novedades en el mundo editorial y periodístico, la naciente renovación del dibujo nacional. Algunos de los participantes encontraron en la sala Iturrioz un escaparate idóneo para la promoción de su obra; es el caso de Cerezo Vallejo o del propio Bartolozzi, incorporados a la plantilla de *Por Esos Mundos* a raíz del éxito de sus envíos a la último edición de 1909[36].

La definitiva consolidación de los Salones de Humoristas madrileños se debe, sin embargo, al empeño del crítico y novelista José Francés, quien a partir de 1914 resucitó el proyecto de *Por el Arte*, pero con un criterio mucho más amplio y ambicioso, dando cabida en sus exposiciones tanto a las caricaturas como a todo tipo de dibujos, desde la ilustración editorial a la estampa decorativa. Difícilmente los dibujantes españoles hubieran encontrado mejor valedor que Francés, quien a su notable sensibilidad artística unía un espíritu emprendedor y las dotes de organizador imprescindibles para lograr la colaboración desinteresada de los artistas y ganarse el progresivo apoyo de público e instituciones; como apuntaba Zamacois, en un comentario no demasiado bienintencionado: "Cohabitaban en él un artista y un burócrata"[37]. A pesar de sus excesos propagandísticos, suscitados por el encono de una parte de la crítica, incluso sus más acérrimos detractores hubieron de reconocer el alcance de su labor como promotor de unas exposiciones que, partiendo de unos inicios bien humildes, llegaron a convertirse en los años veinte en acontecimientos multitudinarios

de compleja infraestructura, y cuyo éxito se reflejó además en la progresiva extensión de muestras análogas en otros puntos de la geografía española.

Francés organiza su primera exposición de Humoristas en diciembre de 1914 en un pequeño local de la plaza de Santa Ana, propiedad de don Ildefonso Alier. Las escasas dimensiones de la sala condicionaron el alcance de la exposición, en la que tan sólo participaron trece dibujantes y caricaturistas —Ricardo Marín, Echea, José Robledano, Juan Alcalá Olmo, Tito, Fresno, Bujados, Pellicer, Manchón, Márquez, Galván, junto a Miranda y Asorey con sus estatuas cómicas—. El crítico justificó las ausencias y el carácter de mera tentativa de la muestra, como paso previo a intentos más ambiciosos que pudieran hacer partícipe al público del renacimiento de la caricatura española y "demostrar cómo el concepto de la caricatura se amplifica, se engrandece y diversifica transformándose en "humorismo"[38]. En efecto, al año siguiente, en la nueva ubicación del Salón de Arte Moderno, se exhiben cerca de setenta obras de treinta y dos artistas, entre los que se incluyen ya la práctica totalidad de figuras destacadas del dibujo nacional, sumándose a los antes *citados K-Hito*, *Bon*, López Rubio, Montagud, *Sileno*, Tovar, Antequera Azpiri, Izquierdo Durán, Castelao, Robledano, *D'Hoy*, Penagos, Cerezo Vallejo, Ramírez o Bartolozzi; el organizador constata la buena acogida de la muestra e insiste en el fin propuesto: "la afirmación de que el arte humorístico y satírico ha llegado en España a su plena madurez y está en el momento propicio para imponerse a la admiración de propios y extraños"[39].

El III Salón de Humoristas, celebrado en enero de 1917 supone la confirmación del éxito de la iniciativa de Francés, que recibe además el reconocimiento oficial con la asistencia en la inauguración del subsecretario del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, Natalio Rivas, el director general de Bellas Artes, Virgilio Anguita y el presidente del Círculo de Bellas Artes, José Francos Rodríguez. Con la ubicación en la Galería General de Arte, los Salones se aproximan ya —con ciento catorce artistas y más de cuatrocientas obras— a la amplitud deseada por su promotor. Refleja éste su entusiasmo en las páginas de *El año artístico* y agradece la actitud de los artistas, "muy dignos de ser tenidos en cuenta, si se piensa que en estas Exposiciones no había premios en metálico y en cambio dieron siempre lugar a sistemáticas y negativas críticas"; se enfrenta, además, a sus detractores justificando el título de los salones y reafirmando la renovación del dibujo español y su equiparación con el panorama europeo:

> No se crean los que censuran absurdamente las Exposiciones humorísticas españolas que las extranjeras del mismo género son diferentes.
>
> Elijamos, por ejemplo, las dos que celebran simultáneamente en París las agrupaciones de *Los Humoristas* y de *Los Dibujantes humoristas* en el *Palais de Glace* y en la *Galerie de la Boétie*. En ambas encontramos las mismas orientaciones críticas que en estas españolas.
>
> Es decir, que lo de menos son las caricaturas propiamente tales; en cambio figuran en mayor número los dibujos francamente, exclusivamente decorativos, o las notas que, inspiradas en la vida real o nacidas al calor del ensueño, no se preocupan de excitar la risa o cosquillear el espíritu con ironías lacerantes, sino que se limitan a ser bellas y agradables.
>
> Y, sin embargo, a nadie se le ocurre censurar a los dibujantes, ni se comete la candidez tradicional de protestar porque estos Salones se llamen de Humoristas.
>
> Equivaldría a rechazar como periódicos humorísticos al *Simplicissimus*, al *Life*, al *Jugned*, a *Fantasio*, al *Pasquino*, al *Punch*, al *Puck*, etc., etc.
>
> Equivaldría también a persistir en la creencia de que el único modelo de periódico humorístico era el *Madrid Cómico* de otro tiempo, antes de que Benavente y los escritores de la generación de 1898 le transformaran en *La Vida Literaria*.
>
> El atractivo mayor del tercer Salón de Humoristas fue su libre diversidad de asuntos, orientaciones y nombres. Concurrieron a él desde los artistas de más sólido prestigio, de más cotidiana comunicación con el público, hasta los que antes de la apertura de esta Exposición permanecían ocultos e inéditos.

Podría, pues, seguirse la evolución de la caricatura y de la ilustración editorial en España visitando estos salones de la *Galería General de Arte*[40].

Una vez consolidados, los Salones mantuvieron su vitalidad durante más de un lustro, mejorando en ediciones sucesivas las condiciones de instalación y aumentando el número de participantes, con el riesgo asumido de descender el nivel general de las muestras. En las ediciones de 1918, 1919 y 1920, los salones se trasladan a las salas que el Circulo de Bellas Artes poseía en la Carrera de San Jerónimo; un apoyo institucional del que se sirve Francés si bien manteniendo al mismo tiempo su propósito de independencia, pues considera que parte del éxito de la exposición "radica en que está libertada de Jurados, medallas y otras zarandajas que han desacreditado los Certámenes oficiales y han envilecido el Arte nacional"[41]. Como novedades más notables en estas ediciones aparece la inclusión obras de algunos artistas europeos y el inicio de ciclos de conferencias en las que los dibujantes más populares toman la palabra para defender con humor su labor frente a críticas adversas.

Las tres ediciones del primer lustro de los veinte —entre 1921 y 1923— muestran el desarrollo máximo de los Salones, tanto por su calidad y diversidad como por la complejidad de su instalación; no obstante, marcan también el inicio de su agotamiento y declive, acelerado por la renuncia de Francés en los años siguientes. En 1921 el VII Salón de Humoristas se traslada a tres amplias salas en la planta baja del Palacio de Bibliotecas y Museos gracias a la mediación de Mariano Benlliure desde la dirección del Museo de Arte Moderno. Francés se congratula de contar por primera vez con un salón con luz natural y con la holgura necesaria para acoger la presencia multitudinaria de público; supone una sustancial mejora al permitir además presentar por separado la instalación de cada uno de los expositores, con ocho o diez obras por artista. Entre las novedades destaca la sección retrospectiva con grabados desde el siglo XV hasta el XIX cedidos por la Biblioteca Nacional y la presencia de una representación de humoristas portugueses con Emérico Nunes, Leal da Camara y Jorge Barradas. Por otra parte, continúan las conferencias con el ciclo "Los humoristas explicados por ellos mismos", dictadas por Ricardo Marín, Manchón, Tito, *K-Hito*, Bartolozzi y Sirio[42]. El VIII Salón celebrado en 1922, reafirma la heterogeneidad y eclecticismo característicos de la exposición al contar con la aportación de pintores reputados como Pinazo, Llorens, Gutiérrez Solana y Rafael Barradas; presencia que para Francés significa

> [...] la entrada de la pintura moderna depurada, elegida sin tolerancia excesiva, buscando entre los artistas actuales aquellos que tengan un acento propio y una reputación noble.
>
> Así los Salones sucesivos contendrán, además de la obra de los dibujantes y los a caricaturistas, la de los pintores que se adapten a las normas señaladas y no rectificadas nunca por su fundador[43].

En 1923, elegido ya José Francés miembro de la Real Academia de Bellas Artes, se celebra en junio el IX Salón de Humoristas en un emplazamiento deseado desde tiempo atrás por su promotor: el Palacio de Cristal del Retiro. Se exponen más de quinientas obras —habiendo sido rechazadas otras trescientas— distribuidas en seis secciones: caricatura, estampas decorativas o editoriales, pintura, escultura humorística, pintura y grabado retrospectivos y bellos oficios. Cabe subrayar la cesión de Manuel Gutiérrez Solana de su colección de pinturas, esculturas, estampas y grabados de la primera mitad del siglo XIX para la sección retrospectiva; la presencia de obras de Willi Geiger y la novedad en pintura de los murcianos Garay, Flores y Gaya. Será la última edición organizada por Francés, que da así por concluida una década de incesante labor.

El crítico glosa sus logros en las páginas de *El Año Artístico* cifrando la clave de su éxito en la propia calidad de los dibujantes españoles y la marcada originalidad y carácter de su obra, fruto de la particular síntesis de la herencia goyesca y la asimilación de las novedades europeas:

> El Salón de Humoristas respondió desde el primer instante a la necesidad de situar debidamente al caricaturista y al ilustrador. Antes —un antes que pertenece al escepticismo caótico de fines del siglo XIX, cuando el desastre colonial pareció arrastrar en su hecatombe militar y política todas las energías y espiritualismos de la raza— se tenía un concepto depresivo del caricaturista y del ilustrador de periódicos y revistas españoles [...] Concretándonos a las artes humorísticas y de la ilustración editorial, vemos cómo han rescatado los dibujantes de hoy la herencia esparcida y

desestimada de Goya, que sólo algunos discípulos tácitos supieron sostener sin personal medro ni estimación pública veinte o treinta años después de la muerte del autor de *Los Caprichos*. [...] Cierto que el frivolismo francés, las sintéticas estilizaciones germánicas, el esencial *humour* británico, se hallan en porciones suficientes para diagnosticar la saturación en los dibujantes actuales. No menos exacto que ellos, también han sabido asimilarse la amplia renovación estética de las ubérrimas enseñanzas orientalistas, que fluyen y refluyen sobre Europa a lo largo de los siglos y con crepúsculos más o menos largos.

Pero subsiste básico el goyismo. No el goyismo externo, factural; no el goyismo ideológicamente feroz de la última época, cuando el periodo monocrómico diríase que enternece también el pensamiento. Es la infinita, la polifacética significación de Goya, el satírico, el costumbrista, el lírico, el rutilante, el decorador que culminaba en una suprema ironía para contemplar los seres y episodios de su época, y en una suprema belleza de expresión para legar esas irónicas visiones a los tiempos futuros. Existe, por lo tanto, en España una fuente inagotable de humorismo [...] Porque esto es lo que ha consentido la afirmación rotunda del humorismo gráfico en España; el existir numero de caricaturistas e ilustradores, sin los cuales habrían sido inútiles los *Salones de humoristas* y cuantos actos simultáneos o sucedáneos de ellos se han realizado.

La razón de que parezca surgir lo que en realidad resurgía y brotar lo que en realidad era rebrotación de otras vernales florescencias consiste en que, por una parte, el uso y abuso de la caricatura exclusivamente política o estúpidamente deformativa, el desdén de los pintores, escultores y críticos por los dibujantes que les relegaba a un puesto muy secundario en la gran familia artística, la embriaguez lógica de nuevo rico que acometió a las empresas editoriales e industriales con el perfeccionamiento de los sistemas de reproducción fotomecánica, habían casi agostado las tímidas, las humildes, las incultivadas muestras del dibujo.

Hoy en día ha cambiado totalmente la situación. Se reconoce que un estampista de la talla de Manuel Bujados, que un ilustrador como Salvador Bartolozzi o un caricaturista como *K-Hito*, no solamente están a la altura y dentro de la valoración estética de un gran pintor, un gran estatuario o una gran arquitecto, sino que autorizan a decir que España esta hoy a un nivel igual, y en muchos casos de comparación superior, al de las grandes naciones europeas.

Al titular *Salones de Humoristas* las Exposiciones anuales de dibujos satíricos, cómicos, decorativos o sentimentales, se entendió por una minoría del público, una gran mayoría de la crítica y la casi totalidad de los artistas considerados "serios" que o sobraba el título, por inexacto, o sobraba la mitad de las obras expuestas por antitéticas del apelativo.

Expliquemos una vez más ese aparente contrasentido del título y del carácter de los *Salones de Humoristas*.

La falta de preparación de la minoría pública, la consciente mala fe de la mayoría crítica y el instinto de defensa en los artistas que temían se comprendiera al fin que un buen dibujo o una caricatura buena valen tanto como un buen cuadro o una escultura buena, exigieron que se demostrara repetidamente —¡a lo largo de nueve años! — la razón de por qué en un Salón de Humoristas pueden reunirse *K-Hito* y Gutiérrez Solana, Bujados y Sancha, Bartolozzi y *Tito*, Zamora y Fresno, etc., etc[44].

Concluye entonces la enconada polémica entre Francés y la crítica, centrada básicamente —junto a las censuras a la falta de selección de algunas ediciones, o a la excesiva influencia extranjera en el dibujo nacional— en la discusión del concepto de "humorismo". La crítica tiende a identificar humorismo con caricatura, señalando con justicia la falta de nuevos talentos que pudieran superar a los ya consagrados Tovar, Bagaría o *K-Hito*; así, una crónica a propósito del X Salón, publicada en *Cosmópolis* por Ballesteros de Martos, resume bien en el principal argumento de los detractores de Francés: "En España no hay humorismo. Los caricaturistas españoles no pueden considerarse como humoristas". Sin embargo, al margen de esta discusión, no deja de reconocerse el éxito de los Salones y la valiosa tarea de su organizador:

> [...] han aportado una pléyade de estampistas e ilustradores verdaderamente notables. Ribas, Bartolozzi, Antequera, Bujados Ochoa, Aguirre, Alcalá del Olmo, Juan José, Loygorri o Zamora y otros más, son nombres de artistas meritísimos que han llevado al mal titulado "Salón de Humoristas" una distinción y un buen gusto que se desconocían en España y, como consecuencia lógica, han reformado las normas editoriales que en nuestro país se seguían, por modo tan extraordinario, que en este punto nada tenemos que envidiar hoy a las demás naciones, sino solamente lamentar que esos artistas no se hayan mostrado más originales, más hijos de su temperamento y de su inspiración y más naturales de su patria. Sin embargo, tal achaque puede disculparse en gracia al beneficio indudable que ha significado su aparición
>
> En este sentido no nos cansaremos nunca de elogiar y de aplaudir el denodado esfuerzo de José Francés, que ha sacrificado su tiempo y su comodidad a una empresa generosa y altruista que le debe tener muy justamente satisfecho[45].

La Exposición Internacional de Artes Decorativas de París de 1925 vino a refrendar el buen momento del dibujo nacional, al recibir la representación española el mayor número de galardones —dieciséis grandes premios, quince diplomas de honor y sesenta y dos medallas de oro, treinta de plata y catorce de bronce, más dos menciones honoríficas—; José Francés, aun entrando en contradicción con su anterior rechazo a este sistema de competencia que había censurado en las Exposiciones Nacionales, no deja de aprovechar la ocasión de volver a insistir en sus tesis:

> [...] los dibujantes españoles, lejos de ser inferiores en calidad a sus compañeros de otras naciones, señalan un nivel igual como mayoría y destacan en condición superior a una minoría selecta, denigrada y mal comprendida hasta hace poco tiempo[46].

No obstante, el éxito de La Exposición de París marca el final de una época espléndida, y el inicio de un nuevo periodo en la dinámica de la labor de los dibujantes. En las páginas de *La Esfera*, Germán Gómez de la Mata confirma en su crónica del certamen el papel relevante de España y la calidad excepcional de sus envíos, pero también el peligro de su falta de modernidad: la presencia española le da la impresión de "una reina embalsamada dentro de un magnífico ataúd", de la que solo salva el arte de Barradas, Tono o Alonso[47]. Si bien a partir de 1927 nuevos artistas contribuirán a la actualización del dibujo, será ya en otras condiciones de mercado y en un contexto distinto, orientada la preocupación de los artistas preferentemente hacia la consolidación de la profesión.

Conviene destacar finalmente, como aspecto muy significativo, la efectiva capacidad de convocatoria de los Salones de Humoristas, que atrajeron la atención de un público multitudinario y heterogéneo, igualmente ajeno al mundo oficial de las Exposiciones Nacionales como al minoritario de las exposiciones del arte de vanguardia; una respuesta del público buscada por Francés con el conocido propósito de divulgación y acercamiento de las clases medias a las Bellas Artes:

> Cada día estos Salones eran un gran espectáculo de multitudes lentas y gustosamente entregadas al placer de contemplar cosas bellas y divertidas, escenas ingeniosas.
>
> Gran número de gentes de esa multitud no las hemos visto en otras Exposiciones; pero son las que acuden a los conciertos populares, a las paseatas reparadoras de los campos, las que agotan los libros de los grandes escritores y en el silencio de sus lecturas les rinden un homenaje mudo de admiración.
>
> A esa multitud buscábamos nosotros. Espíritus que ignoran el rencor profesional o el prejuicio de las nombradías; seres normales, propicios de un modo ingenuo y cordial a la comprensión de las normas estéticas, dichas de un modo fácil o encendidas en fulgores tibios.
>
> Frente a los dibujos expuestos en este Salón, como en los seis anteriores, van renovando y concretando el acaso rudimentario, el tal vez ya definido esteticismo que les caldea el alma. Se acostumbran al sentido de la belleza, y, poco a poco, estas obras, que tienen precios humildes y un

propósito de legítimo orgullo, encauzan a las gentes sencillas hasta los museos, a un contacto más frecuente con las Bellas Artes y con los artistas[48].

Siendo significativo este objetivo pedagógico, tan propio de la época, interesa especialmente la actitud característica para encauzarlo desde un sentido desenfadado y desacralizador frente al arte. Así, cuando Francés, desde su retórica modernista, define los Salones como feria o espectáculo circense al despedir la edición de 1921, se atisba ya una aproximación a lo que las vanguardias impondrán:

> Como una feria, este Salón ha bullido en risas, en colores y en rostros alegres de mujer. Como en una feria acá hemos ido poniendo nuestros carteles hechos a mano, un poco vocingleros y fanfarrones; como en una feria, entraban a la barraca de la cuchufleta, y a la barraca del ensueño, y a la barraca de los monstruos. Y, como en una feria, también ha llegado el momento de descolgar nuestras telas y de subir a las *roulottes* viajeras... [49]

1.4.2. Dibujantes y nuevas publicaciones: *Buen Humor* y las revistas humorísticas de los años veinte y treinta.

Coincidiendo con el periodo de mayor expansión de los Salones de humoristas, en el comienzo de la década de los veinte, algunos de los más reputados dibujantes del momento asumieron un papel relevante en la creación o dirección de nuevas publicaciones, especialmente en dos sectores de la prensa madrileña que hasta entonces habían presentado productos de escasa calidad: los semanarios infantiles y las revistas gráficas de humor. En el sector dirigido al público infantil —como se ha de ver en detalle— los resultados fueron de indudable calidad, con la labor excepcional de Bartolozzi al frente de *Pinocho*, de *K-Hito* en la dirección de *Macaco* y *Macaquete* o de Mihura, como colaborador de Antonio Robles en *El perro, el ratón y el Gato*. Si menor alcance tuvieron los proyectos de un gran semanario humorístico para adultos, no fueron en absoluto desdeñables, como demuestra su proyección más allá de la Guerra Civil.

Los semanarios satíricos madrileños de fin de siglo nunca alcanzaron el nivel gráfico de las grandes revistas europeas, ni la calidad de las publicaciones catalanas. Seguían todavía ancladas en un concepto decimonónico de la caricatura —pero ya sin la gracia ácrata de dibujantes como Ortego o Perea, ni el poder subversivo de *La Gorda*, *La Flaca* o *Gil Blas*[50]— publicaciones como *Madrid Cómico* (1880-1902) de Sinesio Delgado y Cilla u otras de menor relieve como *Los Madriles* o *La Caricatura*, que acogieron a los fustigadores de la clase política y la burguesía de la Restauración, los Cilla, Rojas, *Mecachis*, Ángel Pons, Donaz, *Karikato*, Méndez Alvarez o Santana Bonilla. Pese a la aparición de caricaturistas más innovadores como Xaudaró, *Sileno*, Sancha o Tovar, tampoco mejoró en los años siguientes el nivel de las revistas de humor político, entre las que sólo cabe mencionar *Gedeón* (1895), con Moya y Sileno como principales colaboradores, *Monos* (1904), con la participación de Karikato y Méndez Alvarez, o *El Mentidero* (1913) dirigida por el maurista Delgado Barreto[51].

Ni la aparición de nuevos dibujantes, ni el estímulo de los Salones de Humoristas animó el panorama madrileño en la segunda década del siglo, y de nuevo en Cataluña tomó la delantera con la publicación de *Papitu*, que durante casi un lustro, entre 1908 y 1912, mantiene una altísima calidad gráfica, con colaboraciones tan notables como Nonell, Xavier Nogués, Ismael Smith, Juan Gris y el empuje de su fundador Feliú Elías, *Apa*[52]. En este periodo, tan sólo el desarrollo de los semanarios ilustrados madrileños permitía cierta capacidad de expresión artística a dibujantes y caricaturistas, y tanto Francés como los propios artistas denunciaron repetidamente la ausencia en Madrid —y en toda España tras la decadencia de *Papitu*— de revistas de la calidad de *Simplicissimus, Le Rire, L'Assiette de Beurre o Punck*; así, *K-Hito* en una conferencia con motivo de los Salones de Humoristas de 1920, titulada "La evolución del humorista", se lamentaba:

> Verdad es que en España no se publican periódicos de caricaturas, ni revistas galantes. Los ensayos que se hicieron, más o menos tarde fracasaron. En unos se concedió hegemonía a la política, olvidando su divorcio con la masa popular. Y en otros de marcada preocupación extranjera, los dibujos y texto cerebrales alejaron al público llano. *Papitu*, semanario catalán, en cuyas páginas

rebosaba el ingenio, degeneró pronto en una revista pornográfica ya grosera. Estigma es este que no pueden borrar nuestros periódicos galantes.

Y sin embargo, está bien definido el dibujo picaresco, y por hacer, también, la revista de este género. A la guerra han sucedido en todos los países nuevos periódicos de caricaturas; en los que fueron beligerantes, como bálsamo para sus aflicciones; en los que permanecieron alejados de la lucha, como arma terrible que esgrimen en defensa de su personalidad y de sus intereses en el concierto europeo.

La dinámica, pues, de los editores extranjeros no compagina con la estática de nuestras empresas, retrayendo el capital ante negocios tan claros y contundentes [...] Y el dibujante, en plena desorientación, acaba por hacer lo que le da la gana[53].

Al margen de otros intentos efímeros, la primera iniciativa rigurosa de crear una revista humorística de entidad surge de la buena disposición general propiciada por el éxito de los mismos Salones de Humoristas: se trata del semanario *Buen Humor*, publicado con una buena calidad de papel y maquetación, cuyo primer número aparece el 4 de diciembre de 1921. En su presentación editorial la revista expresa el siguiente desideratum:

BUEN HUMOR [...] aspira a ser la primera revista satírica de España y cuenta entre su colaboración literaria y artística a los escritores y dibujantes humorísticos más ilustres.

Dirigida por el veterano caricaturista *Sileno* (Pedro Antonio Villahermosa)[54], la revista cuenta inicialmente con la colaboración de los más reputados humoristas literarios —Wenceslao Fernández Flórez, Luis de Tapia, Sinesio Delgado, Manuel Abril, Ramón Gómez de la Serna— y los artículos de crítica artística de José Francés; no le va a la zaga la calidad de la nómina de dibujantes en los primeros números —Tovar, *K-Hito*, Bagaría, Pellicer, *Karikato*, Bujados, *Echea*, Sirio, Fresno, Antequera, Barbero, *Tono*, *Apa*, Penagos, Ribas, Robledano, López Rubio, Aristo Téllez, Linaje, Marín, Zamora, Alcalá del Olmo, Bradley, Ramírez, Beberide, Cerezo Vallejo o Barradas, entre otros—[55]. En octubre de 1923, con motivo de la aparición de su número 100, la dirección muestra su optimismo y afirma haber pasado de una tirada de 42.000 ejemplares en el número 50 hasta los 59.000 en el 100[56]. Sin embargo, si en la parte literaria la revista mantenía una calidad más que notable con la presencia constante de los ya citados y la aportación de jóvenes como Mihura, Edgar Neville, Antonio Robles, López Rubio o Jardiel Poncela, en su aspecto gráfico sufre desde 1923 el paulatino abandono de las mejores firmas y decae notablemente el nivel de sus caricaturas y chistes gráficos. Desde una perspectiva actual, el proyecto de *Buen Humor*, a la vista del nivel de sus secciones literarias, parece una oportunidad desaprovechada por los dibujantes nacionales; tal vez por la inadecuada dirección de la revista o, quizá, por la primacía de los intereses profesionales de cada cual, *Buen Humor* quedó huérfana de firmas de auténtica entidad que hubieran posibilitado considerarla una publicación de gran nivel.

Pese a sus limitaciones, *Buen Humor* es la primera publicación española que rompe el habitual molde satírico, más cruel y combativo, basándose en un nuevo humor evasivo, lindante con el disparate y el absurdo. Su alejamiento del compromiso y la denuncia respondía de alguna forma a la presión creciente que desde principios de siglo los mecanismos censores ejercieron sobre las publicaciones. La vigente "Ley de Policía de Imprenta" (23-VII-1883), de carácter liberal, carecía de efectividad por la continua suspensión de garantías constitucionales y la imposición de censura militar al calor de acontecimientos de gravedad; situación enconada tras el episodio del asalto en 1905 a la redacción de la revista *Cu-Cut!* —en protesta por la publicación de una caricatura antimilitarista— y la consiguiente promulgación en 1906 de la "Ley de Jurisdicciones", que sometía a los tribunales militares los delitos contra la patria y el ejército[57]. En este contexto, madura el humorismo descomprometido e intelectual —y que cuenta como respectivos maestros en el dibujo y la literatura a *K-Hito* y Gómez de la Serna— que el semanario *Buen Humor* difunde ya antes de que en 1923 Primo de Rivera decrete la total suspensión de las garantías constitucionales.

Durante el periodo de la Dictadura algunos de los colaboradores iniciales de *Buen Humor* crearon, con similares premisas, nuevas publicaciones humorísticas que, con una colaboración gráfica más selecta,

perfeccionan el modelo del semanario dirigido por Sileno: en 1924 aparece *Muchas Gracias*, con la presencia de Mihura, Demetrio, Sirio, Serny, Garrido y Francisco López Rubio; tres años después, la editorial Rivadeneyra lanza el semanario *Gutiérrez* —dirigido *por K-Hito* con la colaboración de los dibujantes de mayor prestigio—, sin duda, a publicación en su género de mayor calidad[58]. Todas ellas constituyen la base sobre la cual, multiplicadas sus precauciones ante la severísima censura franquista, se edificará el humor gráfico de la posguerra cuyo paradigma había de ser *La Codorniz*[59].

1.4.3. Consolidación de la profesión de dibujante: la Unión de Dibujantes Españoles.

Durante el primer tercio del siglo XX, los dibujantes, al igual que los periodistas o literatos, iniciaron un movimiento de organización y asociacionismo encaminado a la protección sus derechos frente a empresas e instituciones y a la reivindicación y promoción de su obra. La expansión del mercado, si bien había propiciado la plena dedicación de los artistas, resultaba todavía insuficiente y no permitía la total especialización; por ello, los artistas, de por sí dados al individualismo, hubieron de concurrir en franca competencia a encargos muy diversos. No obstante, frente a tales limitaciones, el contacto con profesionales del dibujo del resto de Europa, así como la experiencia de los Salones de Humoristas, allanaron el camino hacia la consolidación de la profesión.

Por su común vinculación al sector del mundo editorial y a las empresas periodísticas se pueden percibir muchos rasgos de identidad entre el perfil profesional de los dibujantes ilustradores y el de los escritores del Madrid del primer tercio de siglo. Cansinos Assens refleja esta coincidencia en un episodio de *La novela de un literato,* en el que el singular editor Palomeque descalifica a escritores y dibujantes identificándolos por su falta de idealismo y formalidad: "Y lo mismo pasa con los dibujantes... Siempre pidiendo dinero adelantado y luego Manolito se ve negro para sacarles los dibujos"[60]. Como en el caso de los literatos, pese a la boyante situación de unos pocos privilegiados, la mayor parte de los profesionales del dibujo se veían abocados a una situación de apremio constante; al respecto, resulta significativo cómo retrata el propio Cansinos a Máximo Ramos, cuya situación en los inicios de su carrera no era precisamente boyante:

> Pese a su aire altivo y despreocupado, Max Ramos vive como los bohemios de Carrere, bajo el agobio de la necesidad cotidiana, aunque sin apelar como ellos al sablazo. Es un trabajador infatigable, que hace de todo con tal de sostener medianamente a una mujer que dista mucho de ser una Mimi y unos chicos que de todo adolecen, menos de inapetencia. Quien lo viera paseando por la calle Alcalá o discutiendo en los corrillos de Bellas Artes, no podría adivinar el tugurio de arrabal en que vive. Máximo Ramos es el dibujante ideal para Palomeque, el hombre que se aviene a todo, aunque rechinando los dientes. Se deja expoliar por el editor usurario y se desquita contándole a todo el mundo las tacañerías inverosímiles de ese *gentleman* con pujos mecánicos[61].

Otros dibujantes hubieron de compatibilizar durante algún tiempo el dibujo con otras profesiones: era el caso de Cerezo Vallejo, profesor de un instituto de provincias, de José *D'Hoy,* militar de carrera, o el de Fernando Fresno, profesor de la Facultad de Farmacia de Madrid y actor teatral. En mayor o menor medida tampoco se librarían del vampirismo de algunos editores los artistas más reputados como Penagos, Marín, Sancha, Bartolozzi, Ribas, *K-Hito* o Bagaría, aunque este grupo de elite llegó a alcanzar una posición económica más que desahogada, quizá sólo equiparable a la de los autores teatrales o novelistas de éxito.

Pero incluso entre los profesionales mejor remunerados se puede percibir un talante general insatisfecho, que queda reflejado en una serie de entrevistas realizadas por el dramaturgo y periodista Fernando de la Milla, publicadas entre 1926 y 1927 en la revista *La Esfera*[62]. Insatisfacción nacida en primer lugar de la falta de reconocimiento de la labor del dibujante español por parte de la crítica artística de su tiempo —sólo contrarrestada por el combate permanente de Francés—; situación que de forma expresiva y contundente lamenta Ricardo Marín, al constatar cómo los dibujantes españoles, reputados en toda Europa, eran continuamente puestos en cuestión en su propio país:

> ¡Basta, no divaguemos! Puede decir, porque no me asusta dar nombres, que como Penagos, Ribas y Bartolozzi no dibuja hoy nadie en el extranjero ¡Nadie! ¡Pues no faltaba más! El dibujante

español es hoy apreciado fuera de casa como no lo ha sido nunca. Yo poseo de ello un testimonio indudable[63].

Precisamente, en las respectivas entrevistas al trío de triunfadores citado por Marín, entre bromas y veras asoma un tono de cierta frustración, tanto por su encasillamiento como dibujantes frívolos, como por la dificultad de mantener un alto nivel artístico sirviendo inspiraciones ajenas y dependiendo del apremio editorial; así, Rafael de Penagos, al comentar el desarrollo de la profesión en Norteamérica, observa:

Es indudable... No puede *realizar* con la misma perfección el que para vivir tiene que hacer diez, quince cosas al mes, que el que, para llenar el mismo importantísimo objeto, tiene bastante con dos o tres dibujos[64].

Federico Ribas, tras aludir a sus doce horas de trabajo diario, se refiere a las ventajas del trabajo especializado para el desenvolvimiento artístico del dibujante; ventajas traducidas en tranquilidad y ahorro de tiempo:

Tenemos razón al envidiar la suerte del dibujante especializado. Todo artista que vive de su arte —Y sobre todo, en mercados tan restringidos como el nuestro— tiene que conceder mucho al gusto de quien le hace el encargo. Es, pues, muy lógico que quiera reservarse unas horas al día para realizar las obras que él se encarga a sí mismo; esto es, las obras en cuya realización no influirá más complacencia que la de complacer su propio gusto... El especializado en automóviles, al dominar el tema dispondrá razonablemente de más tiempo y de más tranquilidad de espíritu para hacer la obra propia, la no encomendada, que el forzado que tiene que dibujar lo mismo un automóvil que una catedral o que una escena suburbana[65].

Las limitaciones del mercado nacional a las que alude Ribas, determinaban la imposible especialización del profesional español, obligado a compaginar la ilustración editorial, el cartelismo comercial, la caricatura, la ilustración infantil o desempeñar el papel de figurinista de modas. Desde una perspectiva actual, se puede constatar que en muchos casos los dibujantes españoles de esta necesidad hicieron virtud, desarrollando una versatilidad más que notable, sin parangón entre los profesionales europeos. Si paradigmáticos son los casos de Sancha o de Bartolozzi, no menos admirable resulta la capacidad de artistas como Ribas, Echea, o Zamora para cambiar su registro manteniendo su maestría característica. No obstante, tal situación supuso en la mayor parte de los casos un poderoso freno a la potencialidad de su capacidad artística; al menos así se percibía entre dibujantes como Martínez Baldrich:

Lo peor es que en España no podemos especializarnos. Aquí hay que dibujar de todo. En otros países se conoce a Fulano y Mengano, por ejemplo, como dibujantes de automóviles y de señoras guapas respectivamente. Esta es nuestra tragedia. Cuanto existe en la naturaleza y en la vida tenemos que saber dibujarlo. Naturalmente que lo dibujamos: pero la obra por lo general hecha de una manera precipitada empieza más de una vez por no convencer ni a nosotros mismos[66].

Por último, hay que hacer referencia a la preocupación compartida por la formación de las promociones venideras. La mayor parte de los profesionales del momento tenían en común su aprendizaje en el extranjero —la mayoría en París— o a través de las revistas europeas llegadas a España, y su rechazo a la enseñanza académica todavía vigente; desde esta posición, Baldrich justificaba lo que para algunos era excesivo débito de lo foráneo:

[...] en España no existe todavía una tradición de dibujo. Este es un arte, entre nosotros, aún demasiado joven. La actual generación de dibujantes necesitaba como documentación algo más de la labor dejada por sus antecesores. Por eso hemos tenido que asomarnos al extranjero. "Para copiar", dicen algunos. No señor, para enterarnos sencillamente de lo que se hace fuera de casa. Por el muy razonable prurito de no quedarnos atrás.

Sin embargo, frente a este rosario de quejas y dificultades, por otra parte comunes a todo grupo profesional, los dibujantes de la época tuvieron a su favor una fluida relación entre colegas; favorecida, según comenta Enrique Echea, por la no existencia de capillas o grupos y la posibilidad de libre competencia:

Las empresas editoriales se preocupan muy poco o nada en absoluto de los prestigios, de los nombres consagrados. Ven un dibujo —es cuestión de un instante—; les parece bueno o malo, o simplemente bonito o feo, y lo aceptan o lo rechazan sin tener en cuenta —afortunadamente— si la firma es más o menos conocida. Esta actitud corresponde a la del público, ajeno también —y vuelvo a decir que afortunadamente— a esas preocupaciones de las firmas. Los "cotos cerrados" existían antes. Yo los he conocido, y Ribas, y en fin todos los de mi generación. Hoy, no. Hoy existirán en otras ramas del arte. En la del dibujo, no.

Una situación que, desde la perspectiva de las promociones más jóvenes, Juan Basilio confirma:

[...] no creo que en España, entre los dibujantes, exista esa lucha de grupos. No. Se puede decir que despreciamos esas comínerías. Tenemos un sentido más amplio, más generoso, de la vida. [...] Grupo contra grupo, no. Aquí lucha todo el mundo contra todo el mundo. Somos gentes de grandes concepciones[67].

Semejante actitud facilitó, sin duda, el nacimiento de un espíritu corporativo entre los dibujantes y propició la creación de una organización que aglutinara al conjunto de la profesión, desde los principiantes a los nombres consagrados. Resultó fundamental en este aspecto la señalada ejecutoria de Francés al frente de los Salones de Humoristas; y, precisamente fue en el periodo de máximo auge de los salones, en 1920, cuando se constituyó la Asociación de Dibujantes Españoles, asumiendo *K-Hito* y el propio Francés la presidencia[68]. La Asociación nació del núcleo más informal de la tertulia de "Los humoristas", que desde años atrás —en el Lion d'Or y posteriormente en el Gijón— venía reuniendo a un nutrido grupo de dibujantes, artistas y escritores en torno al crítico, y que en 1923 inauguró su sede estable en los salones del Café Jorge Juan de Antonio Hosicg, donde se celebraron los "jueves humorísticos" abiertos al público[69].

Asociación y tertulia fueron el germen de la Unión de Dibujantes Españoles, fundada en 1925 y presidida sucesivamente por Ricardo García *K-Hito*, Joaquín Xaudaró y por el propio José Francés. Juan Basilio, secretario de la primera Junta Directiva, aludía al modelo de organización de los profesionales norteamericanos, cuyas prestaciones habrían de parecer por entonces utópicas a sus colegas españoles:

El club de ilustradores, de Nueva York, cuenta con estudios y modelos propios —estos últimos fichados rigurosamente con cada una de sus características—. En cuanto a comodidades y servicios ajenos a los de índole puramente profesional, todos los que aquí sólo son concebibles en círculos de amplia admisión, casi exclusivamente condicionada al importe de la cuota. Incluso en casos de enfermedad, el sanatorio costeado por el Club. Publican además, un directorio anual con las direcciones de todos los dibujantes, nacionales y extranjeros[70].

Dentro de los razonables límites permitidos la más humilde situación española, la U.D.E. —que a la altura de 1928 contaba ya con ciento cincuenta asociados— logró la consecución de muchos de sus objetivos, tanto en el papel de promoción de los artistas a través de exposiciones y certámenes, como en su labor en defensa de derechos laborales.

El capítulo de exposiciones se inicia ya en noviembre de 1925 con la organizada en el salón del Museo de Arte Moderno[71]; en 1926 la U.D.E. inaugura su propio local en el Salón de Arte Moderno, en la calle del Carmen, con la exposición de "Estampas de Madrid" que Luis de Galinsoga en *Blanco y Negro* pondera como fruto de una entidad "incipiente y ya triunfal":

De una tertulia de gente joven, parlera, alegre, y según los signos, frívola, surge una entidad que cual la Unión citada, promueve una campaña de arte —que es infundir vida al espíritu nacional— y se desliza por entre el público indiferente o a través de la engolada selección ciudadana tremolando la flámula vibrátil del optimismo. Así, de una reunión de humoristas, ha nacido un areópago de educadores del gusto estético español, y la tertulia trivial ha producido la asociación fecunda e importante[72].

También significativa fue la exposición celebrada en 1928 en Nueva York, con el caricaturista Bon en el papel de embajador de la obra de sus compañeros[73].

Menor fue el éxito de la U.D.E. en la organización de los Salones de Humoristas madrileños, que tras un paréntesis de cuatro años se pusieron de nuevo en marcha a partir de 1927. La ausencia de Francés, el menor rigor en los criterios de selección y quizá también la propia diversificación de las actividades de la Unión de Dibujantes, fueron factores que determinaron el franco declive de los Salones[74]. Pese a la existencia de un público todavía fiel, el mismo desinterés de los artistas fue restando entidad a las sucesivas ediciones. Así, Manuel Abril, a propósito de la XIII Exposición de humoristas de 1930, la califica de "tan lamentable o más lamentable aún que la de los últimos años" y sugiere su reorientación:

> Los dibujantes alegan, ante su abstención reiterada o ante lo precario de su envío, que el trabajo abrumador de las colaboraciones y encargos no les dejan —por no estar retribuidas con holgura— la calma y el espacio suficiente para producir obras cuidadas que puedan ser dignas de ellos.
>
> ¿No hay premios actualmente para trabajos periodísticos de pluma? Quizá pudiera haberlos igualmente para los trabajos del lápiz y el pincel de estos "periodistas plásticos" Con ello se podría conseguir un conjunto de obras buenas y podría asimismo conseguirse que los dibujantes se esmeraran más que de costumbre en aquellas obras suyas que pensaran presentar a los correspondientes concursos[75].

En 1932 Francés, ahora como presidente de la U.D.E., retoma las riendas del XV Salón con el propósito de devolverle "sus directrices iniciales", pues, aun sin renunciar a su inextinguible optimismo, no puede negar el declive de las ediciones previas y reconocer su situación "un poco aletargada"[76]. No obstante, pese a la buena voluntad de artistas destacados, aquel impulso de 1914 era difícilmente recuperable. En gran medida, el creciente grado de profesionalización había transformado la idiosincrasia del dibujante, más ocupado ahora del móvil económico, como describe muy gráficamente Manuel Abril:

> Aquí los dibujantes se dividen en dos grupos o pasan por dos etapas: la de no tener encargos o la de tener encargos. Cuando no tienen encargos no hacen nada: la carencia de encargos les vence, caen en apatía triste y dicen: "para qué..., si no se vende nada, ni se coloca nada, ni nadie hace caso de nada... ; para trabajar hace falta optimismo; el optimismo —y los fondos— que proporcionan las ventas, los encargos, las colaboraciones...". Cuando los encargos vienen y las colaboraciones llegan, dicen: "¡No puedo hacer nada... los trabajos de encargo no me dejan..., hay que pintar cualquier cosa, de cualquier manera, y no le queda a uno tiempo ni humor para pintar nada con reposo y con tiempo y a gusto[77].

Por ello, ni la persistencia de Francés ni las sugerencias de Abril —que asimismo propone la colaboración en los Salones de revistas y periódicos ilustrados con trabajos ya publicados o la convocatoria de premios por parte del Círculo de Bellas Artes y del Ateneo— podían devolver el espíritu original de los Salones de Humoristas madrileños; nacidos como respuesta a una situación determinada y cumplida su función, era lógico su posterior decaimiento, determinado la propia dinámica del mercado y la evolución de la profesión. Por idénticos motivos, seguían teniendo razón de ser los Salones que se generalizan a partir de mediados de los veinte en toda España, como plataforma idónea para los artistas locales cuya obra tenía difícil salida en los todavía incipientes medios de "provincias"[78].

La U.D.E. puso también en marcha otro tipo de iniciativas laborales, benéficas destinadas a sus asociados. La primera Junta presidida por *K-Hito* estableció las bases de un montepío de dibujantes y planteó la reivindicación de la intervención directa de la asociación, como personalidad jurídica en los jurados de los concursos cartelísticos y editoriales; celebró también diversos banquetes y homenajes para festejar los éxitos de artistas en activo como Ribas, Baldrich, Penagos o Bon y honrar a figuras ya históricas como Cilla. En 1930 asumió la presidencia —secundado en la secretaría por el también veterano Filiberto Montagud— Joaquín Xaudaró, cuyo principal logro fue el establecimiento de un local permanente de exposiciones para la promoción de jóvenes valores[79]. Nuevamente corresponde a Francés —que preside la U.D.E. desde 1932, con Federico Ribas en la vicepresidencia— el impulso más notable a una asociación algo adormilada: ese mismo año se crea el Salón Circulante de Humoristas con objeto de estimular las ya incipientes iniciativas locales y regionales; nace también un nuevo salón anual, el Salón Publicitario, que recoge quizá la faceta por entonces

más floreciente actividad de los dibujantes nacionales[80]. En 1933, la Unión de Dibujantes ha duplicado el número de sus asociados y, merced a una subvención oficial, se muda desde un piso de modestas dimensiones a una sede mucho más amplia situada en el Palacio de la Prensa en la Gran Vía; prepara por entonces nuevas iniciativas, como una premonitoria Exposición de Dibujos contra la Guerra, o proyectos de mayor alcance como la Academia Libre de Dibujo, primera de su género en España y respuesta a una vieja reivindicación de los profesionales.

José Montero Alonso, glosando los frutos de la Unión de Dibujantes Españoles, constata la evolución de la profesión, desde el espíritu bohemio de los primeros años del siglo hasta el nuevo perfil del dibujante de la España de la República, más profesional que artista y abierto al corporativismo, a tono con el signo de la época:

> Va perdiéndose en el tiempo la vieja imagen del dibujante bohemio, indisciplinado e imprevisor. Del artista despreocupado del sentido social de su profesión, desvinculado de toda solidaridad, atento sólo a su arte, a su labor, en ignorancia cuando no en desdén de la labor de los demás. Había entonces un como *sentido solitario* de la profesión. Y hay ahora, con perfiles cada día más vigorosos, un sentido social de esa misma profesión. Es el signo del tiempo. El diario combate es cada vez más duro e impone la necesidad de agruparse, de hacer comunes los ideales sueltos, de fundir voluntades dispersas para que el ímpetu sea más fuerte y más tenaz. Solidaridad de espíritu y de intereses. Para que el espíritu no se pierda y naufrague en la vida hostil. Para que los intereses no dominen las horas. La gloria y el pan, las dos ambiciones —las dos necesidades— que animan e impulsan el paso sobre la vida.
>
> Y este gran espíritu de solidaridad es el que ha llevado a unirse a los dibujantes, borrando en ellos el lejano perfil del artista solitario y esquivo a todo lazo social. Se han unido para conocerse, para estimarse, para ayudarse. Para ser, colectivamente organización, disciplina, defensa[81].

2. Salvador Bartolozzi, dibujante.

Aunque Salvador Bartolozzi había ya publicando algunos dibujos antes de su estancia en París, fue a su regreso, mediada la primera década del siglo, cuando se consagró por entero al oficio de dibujante. Durante los siguientes treinta años, hasta el comienzo de la Guerra Civil, realizó una muy amplia y variada obra gráfica —ilustraciones, portadas de libros y revistas, chistes e historietas, anuncios publicitarios, carteles— que alcanzó enorme difusión: los dibujos de Bartolozzi se hicieron cotidianos para los lectores de las páginas de los más importantes semanarios ilustrados y diarios, de las colecciones de novela corta de mayor tirada o de los libros de diversas casas editoriales, sus carteles animaron el paisaje urbano de la época, y sus envíos a los Salones de Humoristas resultaron siempre atrayentes para el visitante, que pudo aplaudir además los magníficos muñecos de trapo que allí hiciera populares el artista.

La consolidación del prestigio de Bartolozzi se cimenta entre 1909 y 1917, etapa en la que se dedicó casi en exclusiva al dibujo, especialmente a la ilustración gráfica y al diseño de portadas, repartiendo su trabajo en un buen número de publicaciones. Alrededor de 1909 el dibujante se incorpora a la plantilla de ilustradores de la editorial Saturnino Calleja, llegando al puesto de director artístico en 1915: Bartolozzi se convirtió pronto en el más importante apoyo de Rafael Calleja en su afán por renovar la presentación de productos como la colección *La Novela de Ahora*, en cuyas portadas e ilustraciones dio la medida de su inagotable talento. En el mismo 1909 inicia su colaboración en los principales semanarios ilustrados madrileños: publica entonces chistes en las últimas páginas —las más humildes— de *Nuevo Mundo*, pero ya desde el año siguiente se convierte en ilustrador destacado del suplemento mensual *Por esos mundos*; a partir de 1914 es firma habitual de *La Esfera*; dibuja en 1915 en *España* y *La Ilustración Española y Americana* y en 1917 entra en la selecta nómina de *Blanco y Negro*. También las más populares colecciones de novela corta del periodo —*Los Contemporáneos*, *El Libro Popular* y *La Novela de Bolsillo*— cuentan con su regular participación desde que en 1911 ilustra tres números de *El Cuento Semanal*. Mediada la segunda década del siglo, Bartolozzi es nombrado asesor artístico de la casa de perfumería Floralia, para la que realiza carteles y numerosos anuncios publicados en la prensa. Finalmente, durante todo este periodo, el dibujante confecciona la mayor parte de portadas e ilustraciones de libros y artículos de su amigo Ramón Gómez de la Serna, dotando a su obra de un sello gráfico muy definido.

Así pues, diez años después de su regreso de París, Bartolozzi se ha consolidado ya como uno de los primeros dibujantes españoles, y su influencia es patente en artistas más jóvenes, desde meros imitadores hasta profesionales de la valía de Sainz de Tejada o Masberger. Desde esta posición de prestigio y asegurado cierto desahogo económico, Bartolozzi afronta en los años siguientes diversas facetas creativas —la escritura de cuentos e historietas para niños, la escenografía teatral o el teatro para niños— a las que irá prestando paulatinamente mayor dedicación, aunque sin abandonar nunca el dibujo. Ya en 1919 obtiene dos indiscutibles éxitos que anuncian al artista de muy variados registros que se confirmará en la década siguiente: sus muñecos de trapo logran un triunfo rotundo en la edición de aquel año en el Salón de Humoristas y su cartel "La destrozona" alcanza el primer premio en el concurso del Círculo de Bellas Artes y le consagra junto a Penagos y Ribas como uno de los maestros renovadores del arte del cartel.

Continúa en los años veinte su incesante tarea como ilustrador en las páginas de *Nuevo Mundo*, *La Esfera* y *Blanco y Negro*; realiza además, entre 1920 y 1923, dibujos para *Los Lunes de El Imparcial* —en el mismo periodo en el que dirige el suplemento infantil de dicha publicación— y colabora desde 1921 en las colecciones *La Novela Semanal* y *La Novela de Hoy*. A partir de 1928, tras su ruptura con Calleja, es contratado por la editorial Rivadeneyra y se convierte en firma señera de las publicaciones de Luis Montiel, el semanario gráfico *Estampa* y el diario *Ahora*.

En los últimos años de la Dictadura y durante la República, Bartolozzi dio definitiva prioridad a su dedicación al público infantil, como escritor y dibujante de cuentos e historietas y, fundamentalmente, en la promoción de su espectáculo teatral para niños; disminuye entonces de forma notable su ritmo de producción como ilustrador gráfico en un periodo en el que, por otra parte —en plena decadencia la moda de las colecciones de novela corta y superado el modelo que *La Esfera* había impuesto a los semanarios

ilustrados—, parecen ya caducas las principales plataformas que habían propiciado la máxima difusión de su trabajo.

La obra gráfica publicada por Salvador Bartolozzi en este periodo de actividad profesional en España, entre 1909 y 1936, resulta más que considerable si se contabilizan ilustraciones y portadas, carteles y anuncios publicitarios, cuentos e historietas para niños; cualitativamente, pese a los altibajos propios de una labor tan dilatada, mantiene un notable nivel de calidad y el interés añadido de su constante voluntad de actualización y renovación estilística. A esta labor profesional ha de sumarse además la realización de otro tipo de dibujos más personales, de los que el artista no llegó a presentar sino algunas muestras en publicaciones como *La Esfera* y *Blanco y Negro* o en las exposiciones de los Salones de Humoristas. Una actividad, en suma, cuya magnitud y alcance da cuenta del formidable esfuerzo creador de un artista capaz de interpretar su época y dar una original lectura de la literatura de su tiempo, haciéndose asequible y cercano al gran público con un arte exquisito antes sólo reservado a la minoría.

2.1. Evolución estética, oficio y carácter del dibujante.

> El arte de Salvador Bartolozzi ha experimentado una evolución grande, graduada y lógica. No quiere decir esto que el artista haya tenido que rectificarse y cambiar de orientación en el transcurso de su vida artística; muy por el contrario, la personalidad de Bartolozzi se manifestó con decisión rotunda desde los primeros momentos, y lo que constituye su evolución, después, no es otra cosa que la variación imprescindible de lo que vive, crece y se desarrolla, siempre cambiando, pero siempre obedeciendo a un solo principio vital y a una sola ley de desenvolvimiento[82].

Tal y como señala en estas líneas de 1913 el perspicaz Manuel Abril, la permanencia de una personalidad rotunda e inconfundible a través de la variación estilística es la característica que mejor describe la trayectoria como dibujante de Salvador Bartolozzi. Desde la fidelidad a un principio vital, el dibujante enriquece y actualiza su obra merced a su inmensa capacidad de asimilación y comprensión de influencias y técnicas ajenas y a una lúcida intuición para interpretar toda novedad. Un arte —observa Margarita Nelken— en proceso de continua revisión, en lucha contra el acomodamiento y la facilidad:

> El arte que sólo se hizo de momento tiene que pasar como pasa el momento; al arte fácil le arrastra su misma facilidad; Bartolozzi comprendió esto en París, en París que es la ciudad de todas las facilidades y la ciudad de los momentos, y él, que se volvió a España porque necesitaba para vivir una tierra apretada y entera, comprendió que el arte no consiste en tener un estilo, sino en ir creando poco a poco, *inconscientemente*, un estilo, con la verdad y la razón de su sentimiento—[83].

Desde estas premisas, según el criterio de Margarita Nelken, la obra gráfica de Bartolozzi se define por el "carácter" —concepto ajeno y superior al de "técnica" o "estilo"— que lo distingue "de los que se contentan con pegar a un asunto su *manera* habitual, siempre idéntica y siempre cerrada", que lo sitúa en la órbita de aquellos que fueron los guías de su educación artística en el París de fin de siglo:

> Después de Degas y de Toulouse-Lautrec, junto a Steinlen, a ciertos Picasso y a Georges Seurat, Bartolozzi es uno de los artistas que creen que el único valor del arte, su única misión y su única excusa, es la de *marcar y establecer el carácter*. Estos artistas no son realistas, pues al contrario de los realistas que lo reproducen todo con igual interés o con igual indiferencia, ellos sacan únicamente el carácter distintivo de las cosas, lo que hay en las cosas de vida particular e independiente[84].

No obstante, advierte la misma autora de la división que el propio artista establecía en su obra: una faceta particular "destinada a satisfacer lo que sentía en él de más alto que todas las superioridades y en la que quiso llegar a ignorar completamente todas las apariencias", que califica como "su obra definitiva y verdadera"; la segunda, la destinada al público y derivada de su tarea profesional —objeto fundamental del presente estudio— participa básicamente de la intensidad y el carácter de la primera, pero no deja de estas condicionada por múltiples factores externos al artista y la subordinación a la inspiración ajena.

El marcado carácter del dibujo de Bartolozzi se sustenta en primer lugar en la solidez de su técnica y en su notable versatilidad: domina con igual maestría la desnudez del dibujo a pluma, la expresividad del desdibujo a base de manchas de tinta o color y las transparencias con tinta y acuarela; experimenta continuamente con variadas técnicas mixtas: así, usa de forma habitual una mezcla a base de lápiz, difumino, tinta, albayade y gouache; emplea también con inteligencia los *patterns* decorativos. Atento a la calidad de la reproducción, el dibujante recurre a trucos diversos: perfila en ocasiones las figuras con una gruesa línea blanca, matizándolas por medio del espurneado en busca de la riqueza de las texturas de los fondos o de la adecuada sensación de atmósfera; recorta los dibujos y los monta después sobre cartón de diferentes colores. Muestra también su dominio sobre la técnica del cartel y las tintas planas, que a menudo aplica a portadas e ilustraciones. Se revela además, aunque no pocas veces limitado por las condiciones de reproducción, como colorista raro y original, siempre en busca de inusuales armonías cromáticas[85].

A lo largo de su carrera, el dibujante procuró estar siempre al día en todas las facetas de su trabajo profesional tanto en el aspecto técnico como en las novedades estéticas; al respecto, María del Mar Lozano —siguiendo el testimonio de Pitti Bartolozzi— detalla algunas de las fuentes directas del artista, quien "manejaba abundantemente libros, revistas, álbumes y carpetas de *patterns* decorativos, sobre todo francesas, alemanas y austríacas"[86]. Bartolozzi viajaba anualmente a París y estaba familiarizado con su ambiente artístico y publicaciones. En los años veinte realizó una larga gira profesional por Alemania, enviado por la casa Calleja; no obstante mucho antes había ya mostrado gran interés por el arte germano: era comprador habitual de *Simplicissimus* y admirador de algunos de sus colaboradores más destacados —Bruno Paul, Thomas Theodor Heine o Alfred Kubin— y conocía bien publicaciones como *Die Jugjend* o movimientos como el *Deutsches Werkbund*. Entre los volúmenes de su biblioteca, María del Mar Lozano cita los estudios sobre la obra de Ludwig Hohlwein y Olaf Gulbrasson, dibujantes que en distintos momentos influyeron notablemente en su estilo o técnica[87].

Sin embargo, como subraya Margarita Nelken, en la obra de Bartolozzi el dominio del oficio se subordina siempre al servicio de la expresión artística; es un medio y nunca fin en sí mismo:

> Bartolozzi, el más complejo he dicho, y el que más domina su complejidad, debí añadir. El oficio, que siendo sólo oficio es despreciable como mentira que permite aparentar lo que no existe, siendo sólo sostén es digno de ser perfeccionado, pues permite aparentar todo lo que es vida y todo lo que la vida contiene exterior o secreto. Bartolozzi sabe, sin sujetarse jamás a su oficio, servirse de su oficio en todo lo que quiere, y sabe siempre, por cima de la materialidad perfecta de su oficio, permanecer él fuerte y entero. Sólo de todos los que se atienen en su arte a un principio ya dado, sabe ir hacia sus sensaciones, visitarlas en donde demoran y no atraerlas bruscamente e insensatamente hacia sí. Sabe ser fuerte y sabe afinarse, sabe apoyar y se sabe deslizar suavemente. Es el Bartolozzi de los apaches o el Bartolozzi de los refinamientos ultramodernos y ultradecadentes, o el Bartolozzi de los deliciosos cuerpecitos desnudos de los niños; pero es siempre, no ante todo sino *por dentro de todo y más allá que todo*, Bartolozzi, el que no puede confundir[88].

A falta del definitivo estudio en el que la Historia del Arte establezca con precisión la trayectoria artística del dibujante, pueden establecerse de forma provisional distintas etapas en la evolución de su factura; evolución que no es lineal y se produce muchas veces en función de los medios en los que se difunde su trabajo. Manuel Abril se refiere a una "primera manera" del artista —quizá la de París o la de los años inmediatos a su regreso— en la que Bartolozzi se acerca más a las técnicas pictóricas, inclinándose por la expresividad de la mancha y el color:

> A veces no dibujaba, no contornaba con la línea, dejando a cargo de la mancha todo el dibujo, además solía de intento, emborronar, aplicar pincelada con desenvoltura y vigor en el desdibujo.

Esta original factura, que aparece en algunas ilustraciones de *Por Esos Mundos*, chocaba quizá con las condiciones de reproducción de las que disponía la industria editorial del periodo. Tal vez por ello el dibujante, cuando hubo de adaptarse a tales limitaciones, evoluciona alternando una faceta pictórica más atenuada —jugando con las tintas negras o la bicromía— y otra de línea más limpia y definida, aunque sin

perder el característico desdibujo y la estilización extremada de las formas. En este primer periodo de trabajo profesional, que pudiera fijarse entre 1909 y 1912, se trasluce la influencia de algunos de los artistas del postimpresionismo francés como Degas, Legrand, Steinlein y, especialmente, de Toulouse-Lautrec; tanto por la factura como por su talante ante los asuntos, Bartolozzi muestra un perfil parejo al de artistas también formados en París, el Picasso de principios de siglo o el catalán Isidre Nonell[89]. Algunas de las portadas e ilustraciones de esta época —las publicadas en *El cuento semanal*, *Por Esos Mundos* o *La Novela de Ahora* o las confeccionadas para los libros de Ramón— dan cuenta del Bartolozzi más innovador y moderno, del dibujante más libre y juvenil; no obstante, quizá se perciba cierta falta de dominio de los trucos de la profesión, dando en ocasiones la impresión de que lo reproducido ha perdido mucho con respecto al original.

En los años siguientes, aproximadamente entre 1913 y el final de la década, si el dibujante ha perdido algo de frescura demuestra, en contrapartida, total madurez y absoluto dominio del oficio. Interpreta entonces con mucha mayor eficacia múltiples influencias que sólo habían apuntado en aquella primera etapa: el simbolismo de Klimt y Munch, la estilización decadente de Aubrey Beardsley, el talante satírico de Steinlein, la huella del prerrafaelismo —en especial de Burne-Jones— y de los dibujantes de las revistas alemanas —Klinger, Schele, Hohlwein, Bruno Paul, Thomas Theodor Heine, Alfred Kubin y Olaf Gulbrasson—, el orientalismo de León Baskt o la pureza de la estampa japonesa. El dominio de los resortes de la profesión le capacita para enfrentarse a una gran diversidad de técnicas e influencias estéticas sin perder la fidelidad a un carácter propio y original. Publicaciones como *La Esfera*, *Por Esos Mundos*, *Nuevo Mundo*, *los Contemporáneos* o *El Libro Popular* recogen este periodo de plenitud de técnica e inspiración. Paralelamente, en sus ilustraciones infantiles para los cuentos de Calleja recurre a la pureza de líneas; partiendo de un estilo preciosista más cercano al de los clásicos ingleses Rackam o Dulac, tiende paulatinamente a la simplificación caricaturesca en la línea más innovadora de Bagaría y *K-Hito* o de las ilustraciones para niños de Francisco López Rubio o Rafael Barradas.

A finales de la década y en el primer lustro de los veinte, Bartolozzi apuesta por un endurecimiento de líneas y recurre en algunos dibujos a un realismo fotográfico no exento de atractivo; no obstante, parte su obra publicada cae en cierto convencionalismo y amaneramiento: sin faltar ejemplos de gran vigor —muchos de los carteles y algunos de sus dibujos para *Los Lunes de El Imparcial*— evidencia cierto agotamiento y una tendencia a la estandarización que le aproxima al canon de Ribas o Penagos. Como reacción, el dibujante parece avanzar en dos líneas simultáneas que actualizan y dan nuevo interés a su obra: por una parte, hace extensivo a obras de toda índole —portadas, estampas e ilustraciones— un estilo pueril y caricaturesco que antes limitaba a sus ilustraciones para cuentos infantiles; por otra, va asimilando elementos propios del lenguaje cinematográfico en sus encuadres, planos e iluminación. Esta segunda tendencia tiene su mejor expresión en el último lustro de los veinte, con algunos dibujos de escenas nocturnas urbanas que muestran la influencia del llamado *caligarismo*, huella del impacto del expresionismo cinematográfico alemán. Bartolozzi se muestra más reacio a asimilar otros elementos del arte de vanguardia, que impregnan por entonces la obra de los dibujantes más jóvenes, aunque no falten valiosas interpretaciones del cubismo y el futurismo en algunos de sus dibujos.

En los años treinta Bartolozzi impone un nuevo giro a la factura de sus dibujos y avanza hacia el que iba a ser su estilo definitivo: en la búsqueda de una mayor pureza de líneas y volúmenes interpreta las figuras a base de un moldeado redondeado y blando, con un sentido casi escultórico nuevamente original y sugestivo; el artista ya maduro prescinde de todo sentido decorativo y preciosista y se inclina finalmente hacia una ingenuidad que poetiza e integra el infantilismo y lo caricaturesco. Una evolución que desarrolla paulatinamente, con distinta fortuna en los resultados, desde sus ilustraciones para *Estampa* y *Ahora* hasta los dibujos realizados en Méjico en los años finales de su vida, muestra de su permanente inquietud creativa.

Por encima de esta evolución estilística se pueden distinguir, siguiendo la descripción de Manuel Abril, dos facetas o maneras en la factura de Bartolozzi presentes en el conjunto de su producción:

> Como artista de su tiempo, muy de su tiempo, y fino de percepción, tenía necesariamente que ser seducido por los dos aspectos que más puedan estremecer la sensibilidad de un dibujante de hoy: el aspecto revuelto, de sombras, hosquedades, trágicos claros obscuros y genialidades siniestras que

desde que vino Goya al mundo no han dejado de preocupar e influir en los grandes artistas del dibujo y del grabado: y después de este aspecto, el pulcro, el de la línea limpia que aquí se hace elegante, sencilla, correcta; allá temblorosa, emocionada; en este caso decorativa y limpia; en este otro detallista y prolija hasta recamar de adornos el dibujo[90].

Tomás Borrás, alude igualmente a esta doble calidad del dibujo de Bartolozzi: "delicado y exquisito como un Fujita, hondo calador del carácter como un Ortego"; Borrás interpreta la línea limpia y pulcra de Bartolozzi como fruto de la superación de su formación clásica en el taller de la Escuela de San Fernando a través del arte oriental, asimilado primero a través de la pintura de Toulouse-Lautrec y después en la fuente primitiva de la estampa japonesa:

Nació Bartolozzi, de tronco italiano, en la estética de yeso, en el taller de reproducciones de Victorias de Samotracia y Niños sacándose la espina que su padre instaló en la Academia de San Fernando. Era de aquella Escuela, donde tanto pesa la perfección de los Zurbaranes del Museo, a más del peso de todo Egipto, toda Grecia y toda Roma en la escultura del vaciado, que practicó. De ahí su rotundidad perfecta en la línea, que aligeraba dejándola traspasar por el aire transido de Gracia divina de esta altura que se empapa en lo celeste. Y le sucedía lo que a Madrid le ha sucedido en el XIX, uno de sus gayos caprichos: que era, en cierta manera, oriental [...] Bartolozzi sentía en la sangre este trasluz de lo delgado y aéreo, de la seda del trazo, del esfuminado de la aparente femineidad del tono. Podría superponerse en un lineomontaje un grupo de diseños de Bartolozzi y resultaría también... un mantón de Manila[91].

Ambos aspectos, lo pulcro y lo revuelto, se manifiestan no sólo en la factura sino también en el tratamiento de los asuntos: junto al dibujante de la visión delicada y poética y de la estilización elegante, se manifiesta el decididamente atraído por el feismo, por la deformación grotesca de un Ortego o por la brutal expresividad goyesca. Son tendencias que no se excluyen entre sí y, al contrario, se van encontrando a cada paso como expresión de la calidad de superación de lo antitético propia del talante artístico de Bartolozzi, cuya mejor definición surge de la convergencia de términos en apariencia opuestos: difícil sencillez, mixtura de ingenuidad y perversión, infantilismo y crueldad... En sus mejores dibujos, el madrileño es capaz de mostrar el haz y el envés de un asunto, provocando al tiempo atracción y repulsión, desentrañando al tiempo la elegancia y la vulgaridad; Ramón Gómez de la Serna, clarividente espectador del arte de su tiempo y fiel intérprete de la obra de su colaborador y amigo, resume en la dedicatoria de *La bailarina* esta capacidad peculiar de hacer compatibles elementos divergentes:

A Salvador Bartolozzi, que lo dibuja todo como si dibujara bailarinas, poniendo en todo —hablando más simbólicamente— una sombra de misticismo, un halo de perversión y, una ingenuidad gris perla, trébol difícil de las tres hojas que hace la suerte de sus cosas; *beau-diseur* pantomímico, que patina de algo quimérico todas las violencias, que las hace en un blanco suave y duro como de jade [...][92]

Sin duda, la hoja más valiosa de este "trébol difícil", porque en cierta manera comprende e informa a las otras dos, es la de la ingenuidad; una ingenuidad que ni es pose hipócrita, ni fruto de la incapacidad técnica, sino que surge de la sabiduría transigente y antidogmática, como el propio Ramón observa en el artículo que dedicó al dibujante en las páginas de *Prometeo* :

Bartolozzi es un colorista y un dibujante que aprovecha toda sabiduría del color y del dibujo para no saber, para dar ingenuamente en todo su horror y en todo su desdibujo y toda su suciedad —o en toda su belleza— cosas que cualquier otro, hubiera dado con una decencia y una tecnicología estúpidas. Gracias a esa ingenuidad con que ve, ve sin ritualismo, sin tropezar con el tópico, sin canonizar.

"Su" ingenuidad —porque hay ingenuidad de ingenuidades— da independencia a su modo de ver, no le hace tener vanos sectarismos y así trata sin crueldad escenas maleantes que así adquieren la crueldad que tienen por sí, y que sin esa ingenuidad comentadas por un moralista de la moral, del

color o del dibujo, hubieran sido menos crueles pero más execradas, más cristianizadas: es decir, menos veraces, menos generosas.

Esa ingenuidad, que debe ser el ápice de las sabidurías, esa transigencia de Bartolozzi, es la que le hace orientarse e imponer en sus cosas un criterio decorativo y seleccionador. A eso se debe su originalidad, a que sabe ser ingenuo.

Es como su segunda niñez, la sabiduría de Bartolozzi.

Y a una segunda niñez, ha de conducirnos toda sabiduría; no ya demasiado viejos, sino demasiado jóvenes, como a él.

Ramón ve en esa sabia ingenuidad la clave del arte de Bartolozzi, al que adjudica términos como "estilización" o "refinamiento", pero entendidos más allá del tópico obligado y manido en todas las referencias al dibujante —"Estoy harto de que me llamen el refinado como al petróleo y a los morfinómanos", se quejaba Bartolozzi a José Francés[93]—:

Bartolozzi, dada esa buena disposición con que mira la vida, no se ensaña ni se pasma —que pasmos son las copias—, sino que comprende, es decir, estiliza. No tiene honestidad su alma, sino efusión y magnanimidad.

Sobre la caricatura mediocre que da el original sorprendido sin genializar, está la caricatura estilizada. La que si va al desdibujo, sabe desdibujar, cosa más difícil que el dibujar, y si va al dibujo, dibuja un poco lunáticamente, es decir, tomando la figura como un *leit motiv*, alrededor del que se hacen todas las filigranas que la inventiva florezca.

Bartolozzi sabe estilizar como ningún caricaturista español[94].

Coincide Margarita Nelken con el análisis de Ramón Gómez de la Serna, cifrando en la ingenuidad, que ella denomina "sencillez blanca", la esencia del carácter del arte de Bartolozzi:

Él que aparece tan complejo y tan decadente —sus mujeres perversamente ingenuas se han asemejado a orquídeas, las flores intencionadas que no son flor— es sencillo como ninguno, pues su sencillez proviene de su desprecio y su clarividencia [...]

Así su sencillez no es la sencillez que no sabe, la que no conoce la cumbre y lo que se domina; es la sencillez del más allá, la que vuelve en sí después de haber cerrado el círculo, la que se ha enterado demasiado para respetar las barreras y ponerlas muy ostensibles para demostrar que se saben saltar.

El mundo de Bartolozzi —porque es un mundo entero lo que él va creando— es siempre de una sencillez clara y fina, una *sencillez blanca*, podríamos decir. Sus figuras son sencillas en todo: en la sabiduría incomparable que las forma y en su expresión que les sale de dentro con toda sencillez [...] Todo lo hace con la misma sencillez, la misma pureza, con la *misma posesión*. Y los cuerpos brutalmente hermosos de su mitología, y las formas enrevesadas de sus espíritus, y los cuerpos finos hasta el romper de sus princesitas de cuento, y los cuerpos caídos de sus mujeres demasiado vividas, y el gesto y las andanzas chulonas de sus apaches y de sus mozas de ojos pintados y caderas salientes: todo lo posee en su amplitud más amplia y más completa [...][95]

Estos rasgos definitorios hallan expresión plena en muchas de las ilustraciones, portadas, caricaturas y carteles publicados por Bartolozzi, aunque en no pocas ocasiones quedan ahogados por el peso de la inspiración ajena o de la mediocridad de los asuntos que le impone el medio profesional. Quizá por ello frecuentó vías alternativas para desarrollar su creatividad, desde los muñecos de trapo, la escenografía, la escritura o el teatro para niños, en las que aparece más libre y siempre fiel a estas premisas de ingenuidad y sencillez. No obstante, la talla de Bartolozzi como dibujante es indiscutible, como indiscutible es la originalidad de una trayectoria que, partiendo del postmodernismo francés, lo supera con una difícil mixtura de lo cosmopolita y lo castizo, gravitando entre los polos de la huella del japonesismo, que se manifiesta en la pureza de la línea y en la delicadeza del trazo, y la vigorosa reinterpretación de lo goyesco, fundamental en los dibujantes españoles de la época.

Desde una perspectiva más amplia, la obra gráfica de Bartolozzi y su postura ante el trabajo creativo responde a aquella "actitud frente a la vida" que supone el humorismo moderno definido por Ramón Gómez de la Serna; humorismo que "no es una cosa concreta, sino expansiva y diversificada, que ha de merecer concesiones en toda obra que se quiera sostener en pie sobre el terreno movedizo del terráqueo actual"; en efecto, el arte de Bartolozzi se ajusta perfectamente a algunas de las premisas dictadas por Ramón en su "Gravedad e importancia del humorismo": "falta a esa ley escolar que prohibe sumar cosas heterogéneas, y de esa rebeldía saca su mayor provecho"; "es lo más limpio de intenciones, de efectismos y de trucos. Lo que parece en él truco, es, por el contrario, la puesta en claro de los trucos que antes se quedaban escondidos y sin delación, y que por eso eran más responsables y graves"[96]. Desde una personalidad bien definida y salvadas las limitaciones derivadas de su profesión, Bartolozzi responde esencialmente a la etiqueta del humorista moderno, reflejando en su obra el espíritu característico de su tiempo.

2. 2. Bartolozzi, profesional del dibujo.

La postura de Salvador Bartolozzi ante su trabajo coincide en gran medida con la ya señalada actitud general de sus colegas: por una parte, la expresión de un tono de queja e insatisfacción sintomático de cierta íntima contradicción; por otra, la paulatina toma de conciencia de la especificidad de la profesión frente a otras tareas artísticas. Ambos matices aparecen en la entrevista incluida en la serie que Fernando de la Milla publicó en *La Esfera* en 1927. Bartolozzi expresa francamente a su interlocutor la falta de acuerdo con su propio trabajo, motivada por las limitaciones del ambiente artístico madrileño y la falta de revistas especializadas, pero también por un profundo sentido de autoexigencia:

> ¡Oh, el dolor de la autotraición artística! Lo que generalmente se conoce de Bartolozzi no es lo que Bartolozzi quisiera dibujar ¡Oh, si tuviéramos una revista de vanguardia! Se podrían hacer tantas cosas... ¡Pero tantas cosas! Y de no ser por LA ESFERA, ¿qué páginas habrían recogido las relativas audacias de esta generación?
>
> [...] "¿Ha realizado usted el tipo de dibujante que soñó ser?" La respuesta es instantánea. y de una reiteración casi conmovedora ¡No! ¡No! ¡No! ¿No acaba de decirme que no dibuja para los demás como para sí mismo? Sí, él estiliza, estiliza.. pero, a pesar de todo, a pesar del proceso de alquitaramiento, las imágenes reales quedan muy en bruto. Y él puede refinar más, mucho más. [...] "La revisión de mis trabajos me causa siempre, siempre, una profunda tristeza".

El tono general de la entrevista, aderezado por la peculiar técnica periodística del entrevistador y la característica ironía del entrevistado, refleja una marcada frustración que contrastará —como se ha de ver más adelante— con el optimismo de posteriores declaraciones acerca de su teatro para niños, en el que parece hallar una total gratificación. No obstante, las últimas líneas del texto son muy reveladoras: cuando el dramaturgo-periodista se despide del dibujante, este le enseña ufano un permiso para conducir automóviles que acababa de recibir en aquel momento: se constata así la contradicción entre los lamentos del artista y la evidencia de su desahogada situación económica; actitud ambigua, común entre los dibujantes y gran parte de la sociedad literaria del periodo, que refleja el difícil equilibrio entre la libertad creadora y las servidumbres del encargo ajeno, base de su sustento[97].

Al margen de tales contradicciones, Bartolozzi coincide con sus colegas en la firme reivindicación del alto nivel artístico del dibujo español, pero asumiendo que la coincidencia de tantos artistas de calidad tenía mucho de azaroso —"Habrá que creer [...] que nos produjimos por generación espontánea"—; por ello, demanda la organización de una enseñanza adecuada que facilitase el camino de las futuras promociones:

> Faltan en Madrid academias particulares de dibujo orientadas en un sentido moderno. En París, en Berlín, se reúnen dos, tres dibujantes, y establecen una academia. Aquí no existen más que las oficiales, cuyas enseñanzas el verdadero artista debe olvidar lo antes posible. ¡Y conste que las academias oficiales en todas partes ofrecen el mismo grado de lamentabilidad! ¡Oh el tiempo perdido descubriendo Mediterráneos! Muchos procesos de estilización nos los debieran enseñar en las academias. Es un tiempo precioso que nos hacen gastar inútilmente, estúpidamente.

Respecto al móvil económico, Antonio Espina describe el talante del dibujante como "despreocupado y generoso hasta la inconsciencia", lo que le convertía en "el tipo perfecto de víctima para el vampirismo editorial"[98]; si ello podía ser cierto, no obstante, no parece Bartolozzi ajeno a la afirmación del valor artístico de su propio trabajo o el de sus colegas, visto su apoyo decidido al naciente movimiento asociativo: desde la constitución de la Asociación de Dibujantes Españoles, Bartolozzi forma parte de la junta directiva y participa después con regularidad en las actividades benéficas y exposiciones organizadas por la U.D.E. Así, en el ciclo de conferencias dictadas con motivo del X Salón de Humoristas de 1921, el dibujante hacía referencia a la escasa remuneración del dibujante español y a la injusta consideración de que era objeto su trabajo desde la crítica artística. José Francés, en *El año artístico 1921,* glosa y matiza las alusiones del dibujante:

> [...] este gran humorista de la tragedia cotidiana es uno de los que más excitó vuestra risa al hablaros. Porque su conferencia tenia ese desenfado de pícaro y esa sutilísima ironía de artista que preside toda creación de Salvador Bartolozzi.
>
> De esa conferencia que revelaba la situación equívoca del dibujante español en España, se deducían dos hechos capitales; el esfuerzo tenso de los dibujantes por vivir de su arte y el esfuerzo ineficaz de ciertos críticos por evitarlo.
>
> Salvador Bartolozzi ha exagerado un poco, a sabiendas, la situación del dibujante español. Acostumbrados a la sátira mordante, a la implacable saña, ha dicho algo que no es exacto.
>
> Ribas tendrá automóvil, Marín ostentara un gabán suntuoso de nuevo rico, que tuviera buen gusto; pero los demás artistas no se mueren de hambre ni ven a sus hijos con los zapatos rotos. Ahí tenéis a Ochoa, que hace y cobra retratos por miles de pesetas. Ahí tenéis a Bartolozzi que no siempre se vuelve a su casa con el cartel bajo el brazo, porque no siempre se declara desierto el concurso y casi siempre obtiene el primer premio [...].

Por descontado, coincide Francés en la defensa por parte de Bartolozzi de la dignidad artística de la labor de los dibujantes españoles frente al menosprecio de cierta crítica:

> Los reparos a la critica ya son más justos.
>
> Los artistas sonreían antes desdeñosos y compasivos frente a sus tópicos. Pero ha llegado el momento de que no se limiten a sonreír, de que se cansen de oírse acusar de plagiarios, de torpes, de zafios y hasta de que les nieguen la existencia.
>
> Nada mas lejos de nuestro ánimo que la patriotería vocinglera y rimbombante de ciertos viejos cucos o tales jovenzuelos de alma doméstica y alquilona. Pero tampoco podemos sumarnos a las capillitas edificadas por el despecho, o a los separatismos incubados por la pedantería del provinciano consentido en la corte[99].

Otro texto, incluido por Francés en *El Año Artístico 1920,* pone de manifiesto la sintonía entre el dibujante y los argumentos del crítico y novelista; se trata de una carta que Bartolozzi le remite desde París, en la que refleja su visita al *Salón de Humoristas* de 1920 organizado por las dos sociedades, *Dessinateurs Humoristes* y *Artistes Humoristes,* en la galería de La Boétie:

> Uno de nuestros jóvenes maestros, de los que más firme prestigio tienen en el arte de la ilustración editorial, miembro de la Junta directiva de la Asociación de Dibujantes y uno de los más valiosos elementos del *Salón de Humoristas* español, Salvador Bartolozzi, en fin, ha visitado en París el *Salon des Humoristes*. Y nos envía el catálogo con una carta de la cual son los siguientes curiosos párrafos:
>
> "Tuve la curiosidad de marcar todos los dibujos que no "eran humoristas" según la opinión de nuestros críticos de por aquí; son los que en el catálogo van señalados con una cruz.
>
> Como puede usted ver, ¡hay una cantidad respetable!

> Todos estos dibujos marcados son cosas decorativas, croquis del natural, dibujos de carácter, etc; pero lo que se dice *humorista* (siempre según la mencionada opinión) hay muy pocos; en proporción, MUCHOS MENOS QUE EN NUESTROS SALONES "sin humor".
>
> Efectivamente. Repasamos el catálogo y en él hallamos los nombres de muchos dibujantes serios, de bastantes pintores y de simples artistas decorativos. Contamos las cruces de las obras no humorísticas y suman *seiscientas una* obras. Si recordamos que el número total de envíos es el de *novecientas cincuenta y siete* nos encontramos con una mayoría de dibujos "no humorísticos" aterradores y capaz de producir un cólico nefrítico a ciertos críticos españoles" [...]
>
> Pero hay más todavía:
>
> "En cuanto a la calidad artística —continúa Bartolozzi (¡adiós! ¡Se nos escapó el nombre!)— de todo ello, salvo dos o tres excepciones ¡y nada extraordinarias!, es de una vulgaridad y un amaneramiento que asusta. Imparcialmente, y prescindiendo de mí, por lo que podría engañarme mi vanidad, aseguro a usted que un Penagos, un Ribas, un *K-Hito*, un Bujados, un Zamora y bastantes más *destacarían ventajosamente* entre todos estos dibujantes que han tenido la suerte de hacerse en un país donde todo esfuerzo se toma en serio y se considera como es debido".
>
> Nada tan exacto como el juicio del gran artista español. Basta comparar el catálogo francés del actual *Salon des Humoristes* con el del VI *Salón de Humoristas*. Aquel mediocre, de una ramplonería tipográfica propia de una capital de provincia de tercer orden, con seis o siete dibujos que ninguno de nuestros artistas quisiera firmar, y este otro lujoso, con la portada a todo color, con más de cincuenta ilustraciones y con una historia de los Salones de Humoristas, donde precisamente se repite por centésima vez lo que ahora ratifica Salvador Bartolozzi: que nuestros modestos Salones contienen la misma clase de obras que los de París, sin que nadie proteste en Francia del título de las Exposiciones, que nuestros dibujantes son tan interesantes o más que los extranjeros; y que el día, ya próximo, de la competencia, se verá hasta qué punto los españoles son admirables y admirados por la crítica extranjera con más conocimiento, más generosidad que por algunos pseudo críticos de España [...][100]

Tal vez esta sintonía puede atribuirse a un sentido corporativista, o la vieja relación de amistad que unía a artista y crítico, pero revela también el alto concepto que Bartolozzi, perfectamente informado de la evolución de la profesión en Europa merced a sus periódicos viajes, podía ratificar a propósito de la calidad de los dibujantes nacionales.

2.3. Bartolozzi, ilustrador.

Salvador Bartolozzi es uno de los dibujantes que mejor ejemplifican la nueva concepción de la ilustración gráfica que se va imponiendo a partir de 1910 en la prensa y el mundo editorial madrileño: el trabajo del ilustrador basado en la sugerencia y en la interpretación personal del texto, frente al dibujo redundante y anecdótico dominante en la ilustración decimonónica. Así, a juicio de Manuel Abril, el perfil artístico de Bartolozzi y su peculiar postura ante la realidad lo facultaban como ilustrador idóneo:

> Su espíritu es de esta finura de percepción y de esta idealidad que constituyen la cualidad artística que han dado en llamar "literatura".
>
> A mucha honra para él, pues esto de hacer literatura suele significar que el artista que tal hace se preocupa poco de los cascotes de la vida y busca el carácter, la expresión, " lo que llega al alma".
>
> Él es, antes que nada, un espectador poeta que ve los espectáculos de la calle y del corazón: los penetra, se los asimila, los caldea con su propio calor y así los da luego, sirviéndose para ello del color y la línea, sus medios expresivos.
>
> Por eso Bartolozzi es un excelente ilustrador [...] Se identifica, no precisamente con el personaje, ni con el episodio tal o cual de la novela —está demasiado bien orientado para eso—: se identifica

> con el espíritu general y predominante de la obra y da el tono de ella en una figura, en un grupo, en una composición de fantasía[101].

En clara coincidencia, Margarita Nelken pondera el vigor del dibujo de Bartolozzi y su capacidad de sobreponerse a la mediocridad de las condiciones del mercado editorial español:

> ¿Ilustrador? A la fuerza; obligado, por la vida cuotidiana tan estrecha e ingrata del artista español, a yuxtaponer sus sensaciones a las sensaciones que le dan ya resueltas, pero, por la inmensidad de las suyas, por su fuerza propia, agranda más que ilustra y parece siempre bordar en un cañamazo liso.
>
> Tiene demasiada intensidad para encerrarla en el marco de una historia o de un verso; y se piensa con estupefacción en lo que Bartolozzi haría siendo inglés, francés o alemán, y pudiendo publicar dibujos que fueran ellos solos el libro, o poniendo, junto a baladas y poemas que todo lo admiten por lo que sugieren más que por lo que dicen, páginas dibujadas con toda la libertad, toda la anarquía y toda la disciplina de su imaginación [...]
>
> De París traía algo importantísimo, algo que debía constituir toda la esencialidad y la potencia de su arte: el odio al arte únicamente decorativo, un odio hecho de desprecio hacia el triunfo que veía tan fácil de todo lo que es belleza y combinación superficiales, estilos adquiridos con martingalas y con normas encontradas y una vez para siempre en los arreglos vistos de lo que no es más que vistosidad. Y por eso Bartolozzi es mucho más que un dibujante ilustrador; es otra cosa que el artista de oficio aviniéndose a todo lo que se le imponga. Él conoce la vacuidad de la apariencia que sólo es apariencia y si su obra se destaca tan tremendamente de las obras de todos los ilustradores es porque todo dibujo de él lleva dentro su fuerza propia y muy segura[102]

Obviamente, en la dilatada trayectoria de Bartolozzi no todo son aciertos, considerando tanto la mediocridad de un porcentaje elevado de los encargos, como los vaivenes de su propia inspiración. El propio dibujante, consciente de estas limitaciones, en la entrevista de Fernando de la Milla se queja de las exigencias de esta labor y descubre la postura que mediados los años veinte, decidió adoptar a la hora de afrontar textos anodinos:

> Después... ilustrador. La tragedia de ser ilustrador, de tener que asociarse forzosamente a las inspiraciones ajenas. Y menos mal... menos mal que procuro salvarme cuando tengo que ilustrar ñoñeces ¿Procedimiento? hacer dibujos ingenuos, de una candorosa infantilidad. Aparentemente, claro está. Porque suele ser terrible la elaboración de ese infantilismo deliberado[103].

No obstante, junto a la multitud de "ñoñeces" a las que Bartolozzi alude, lo cierto es que por sus manos pasaron textos de escritores europeos de la talla de Chejov, Tourgueneff, H.G. Wells, D'Annunzio, así como de los mejores literatos españoles e hispanoamericanos de la época y de los más populares, poetas, novelistas y dramaturgos; Bartolozzi fue lector privilegiado e intérprete de las distintas generaciones y tendencias literarias que publicaron su obra en el primer tercio de siglo: Pérez Galdós, Clarín, la Condesa de Pardo Bazán, Iglesias Picón, Unamuno, Azorín, Valle-Inclán, Manuel Bueno, Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez, Manuel Machado, Amado Nervo, Enrique de Mesa, Francisco Villaespesa, Eduardo Marquina, Goy de Silva, Emilio Carrere, Linares Rivas, los hermanos Quintero, Martínez Sierra, Fernández Ardavín, Blasco Ibáñez, Joaquín Dicenta, Ricardo León, Concha Espina, Pedro de Répide, Eduardo Zamacois, Felipe Trigo, Antonio de Hoyos, Alberto Insúa, José Francés, Hernández Catá, García Sanchiz, Pérez de Ayala, Fernández Flórez, Francisco y Julio Camba, Ramón Gómez de la Serna, Ramírez Ángel, Cansinos Assens, Tomás Borrás, Manuel Abril, Valentín de Pedro, Antonio Espina, Antonio Robles, Margarita Nelken, Magda Donato, *Elena Fortún*, López Rubio, Pemán… De todos ellos, y de otros hoy olvidados, el dibujante ofreció su siempre sugestiva interpretación; como señala Francesc Fontbona:

> [...] la obra de Bartolozzi progresó por un camino muy personal, delicado y creativo, que le sitúa entre los más contundentes definidores de la imagen gráfica de la literatura castellana de entre guerras[104].

2.3.1. Ilustración editorial.

Según el testimonio del propio artista, desde su regreso de París en 1907 sus dibujos encontraron pronta salida en el mercado editorial madrileño; y, aunque todavía hubo de compaginar durante un par de años la labor de dibujante con el trabajo junto a su padre en el taller de vaciado, entre 1909 y 1914 Bartolozzi se consolidó en la elite de los ilustradores españoles, bien realizando encargos de los propios autores —es el caso de Ramón Gómez de la Serna—, bien solicitado por publicaciones y editoriales.

A lo largo de su trayectoria profesional Bartolozzi realizó portadas e ilustraciones para buen número de editoriales, como Helios, Alrededor del Mundo, Caro Raggio, Rivadeneyra o CIAP y para las colecciones de novela corta, desde *El Cuento Semanal* a *La Novela de Hoy*[105]; sin embargo, por la significación de su labor, el nombre de Bartolozzi está especialmente ligado al de la editorial Saturnino Calleja, empresa a la que estuvo vinculado casi durante veinte años, y en la desarrolló una destacada ejecutoria en la renovación de las ediciones dedicadas al público infantil. Su papel en la editorial adquirió mayor relevancia cuando en 1915, a la muerte del fundador, Rafael Calleja le nombró director artístico de la casa; no obstante la colaboración de Bartolozzi había comenzado más de un lustro atrás con dibujos de toda índole, tanto para las ediciones más populares como para obras de mayor lujo. Fue además en este periodo inicial de vinculación a la casa Calleja cuando realiza uno de los encargos más sobresalientes: la renovación de la presentación de *La Novela de Ahora*.

2.3.1.1. *La Novela de Ahora*.

Bartolozzi inicia su colaboración en la tercera época de la colección de Calleja, alrededor de 1911 y al menos desde el número 105. Como ya se indicó, la dirección pretendía actualizar la presentación de su "periódico semanal de novelas" según el modelo más atractivo y moderno de *El Cuento Semanal*, aunque sin seguir los criterios literarios marcados por Eduardo Zamacois. Bartolozzi llevó a efecto tal propósito con total eficacia, confeccionando más de un centenar de portadas a color y gran número de ilustraciones, de un nivel artístico excelente[106].

La colección, bajo el lema de "Literatura, Arte, Moralidad, Amenidad, Cultura", se nutría básicamente de traducciones de novelas de autores franceses e ingleses, en su mayor parte novelas históricas de aventuras, folletines y relatos de crímenes y misterio. Junto a nombres menos conocidos no faltaban las firmas clásicas de Lewis Wallace, Walter Scott, Ponson du Terrail, Paul Feval, Wilkie Collins o Paul de Kok; incluía también varios títulos de Charles Dickens y Emilio Salgari, autores habituales del catálogo de la editorial. Entre los autores españoles, aparecen en los primeros números los clásicos de la novela histórica de Navarro Villoslada, Larra y Cánovas del Castillo y algunas obras de folletinistas españoles como Fernández y González, Luis Parreño, Torcuato Tárrago u Ortega y Frías[107]. En suma, junto a algunos títulos de calidad, predominaba un tipo de literatura de consumo asequible para un público popular y amplio; por ello, Manuel Abril pondera la singular capacidad de Bartolozzi para dignificar con su arte una colección de características bien humildes, superando sus limitaciones materiales y estéticas:

> [...] actualmente, en *La Novela de Ahora* ha conseguido ennoblecer el aspecto de una publicación baratísima y dar todas las semanas un dibujo pulcro y encantador [...] En las portadas de *La Novela de Ahora* puede verse su multiplicidad comprensiva [...] cuando la novela no es de arte puro, y ocurre este caso a veces en la citada publicación, que ha de atender forzosamente a las preferencias de cierto público, más preocupado por el interés exclusivamente novelesco que por el matiz literario, Bartolozzi da una nota que obedece a todo un *concepto sentimental* —valga la expresión— del autor, de la época del autor o de la novela, y hasta de la nacionalidad de la obra[108].

En efecto, bastaría la colección de portadas de *La Novela de Ahora* para acreditar a un ilustrador de excelente técnica, talento artístico e inspirada imaginación; son además dibujos que certifican la modernidad de un artista que en esta época iba más allá en audacia estética que la práctica mayoría de sus colegas.

Sin descuidar la función básica de apelación al posible comprador, Bartolozzi es capaz de conjugarla con sentido estético y rigor interpretativo. Ante la gran variedad de asuntos, no rehuye el recurso a la

imaginería popular o a la estampa efectista, pero tampoco la inspiración moderna y culta que se nutre en las artes gráficas modernistas, los referentes pictóricos de Degas, Gauguin, Toulouse-Lautrec o Denis y el exotismo decorativista de los Ballets Rusos; al respecto, Abril comenta dos de las portadas, subrayando esta inusual variedad de registros:

> En la novela *La Herencia del Bellecroix*, el espíritu de las portadas, el modo de sentir aquel hombre del tomo primero y el de los saltimbanquis del tomo segundo, es francés. En cambio, las portadas de la novela de Ortega y Frías, *La casa de Tócame Roque*, son dos poemas de españolismo y época: véase esa pareja de la linda damita y la dueña que la acompaña, y dígaseme si no se piensa en los primores que tal artista haría ilustrando nuestro teatro clásico; véase, en la portada del tomo segundo, ese hinchado caballero tan henchido de autoridad, y, dígaseme si quien esa figura dibujó no ilustraría maravillosamente *El sombrero de tres picos*. [109]

El "sentir francés" descrito por Abril, de tono más pictórico, aparece en algunas portadas de delicada factura: el sentimental Pierrot de la segunda entrega de *Una aventura trágica* o la escena de pálidos tonos azules y rosas de la portada de *Se ha cometido un crimen*, que parece evocar el fatalismo de una pieza de Maeterlinck; en esta última, sitúa al fondo la imagen lejana del protagonista con gesto desesperado y trágico y, en primer término, la figura del perro asustado y el hijo buscando la protección en las faldas de la madre[110]. Otras portadas remiten a las formas decorativas de las artes gráficas modernistas, pero sometidas a una simplificación extrema: es el caso del enigmático rostro femenino tras una celosía de *El doctor Javier*, o la portada de *El misterio del corazón verde*, con un fondo ondulante de líneas hipnóticas sobre el que aparecen una extraña mano, un búho y un corazón, todo con un trazo absolutamente sintético[111].

El atractivo de la belleza femenina es recurso frecuente utilizado por Bartolozzi en portadas muy sobrias —*La daga misteriosa*, *Herencia de Odio*, *El hombre sin cara*, *Mademoiselle Anita*, *Sin nombre*, *Z… el estrangulador*— que muestran rostros y siluetas femeninas de delicados rasgos y elegante porte. Especial encanto poseen algunos tipos de época, como la figura de *Feminismo en Acción*, estampa del Versalles modernista —la dama junto al pavo real—, o el hábil encuadre de *Beatriz de Venecia*, con un perfil de belleza clásica ante el sugerente paisaje de la ciudad de los canales. En otros relatos de intriga, la mujer encarna a menudo el tipo de heroína en peligro, y así se presenta en portadas como la de *Un viaje trágico*, confeccionada hábilmente con una doble viñeta que muestra a la protagonista a punto de encontrar un cadáver en el departamento del tren, o en *Unos pasos en la obscuridad* donde, con un extraordinario tratamiento del claroscuro, asoma la imagen de la mujer que avanza temerosa en la penumbra[112].

Siendo el género más frecuente el de las novelas de crímenes o relatos policiacos, el dibujante se inclina a menudo por los detalles truculentos o las imágenes impactantes, con un sentido de morbosa crueldad: el primer plano de una mano con el meñique amputado y sanguinolento, en la primera parte de *Se ha cometido un crimen*; la maleta de la que mana un rojo reguero de sangre, en *Una aventura trágica*; el rostro escindido que representa la doble personalidad del hombre corriente y del asesino, en *El poder de las tinieblas*, o el grupo de doctores que estudian el cráneo abierto de un paciente, en *El milagro del profesor Wolmar*[113]. También es habitual el recurso más tradicional a la imaginería de esqueletos, calaveras y buitres, cuyo tratamiento renueva Bartolozzi en la línea del pombiano Romero Calvet: es el caso de la portada de la primera entrega de *El misterio del corazón verde*, en la que una serpiente entrelaza un corazón y un cráneo; el esqueleto que cuelga entre las ramas de un árbol desnudo en *Herencia de odio*; el buitre que contempla la figura rígida de un demacrado moribundo en *El muerto vivo*; en fin, la arquetípica efigie de la descarnada en las portadas de *El sillón trágico* o *Sin nombre*, que prometen al lector un relato lleno de asesinatos y criminales intrigas[114].

Otras portadas de novelas de misterio son, por su factura, paradigma de síntesis y modernidad en el concepto. El dibujante avanza en ocasiones claves del texto: así, en la portada de *Z… el estrangulador*, juega con la grafía y la imagen, superponiendo la "Z" en el torso desnudo de un joven de gesto desafiante, ante un fondo de cuerdas retorcidas; bajo el dibujo central de la portada de *El hombre sin cara*, en el que una figura sin rostro pide silencio con el índice, está escrita la fórmula que en la novela será la clave que desvelará el misterio; en *La daga misteriosa* una figura envuelta en sombras contempla con terror una enigmática señal

confeccionada con pequeños fósforos. Otros dibujos se recrean en primeros planos que remiten a la técnica cinematográfica, como el de la mano que sostiene una pistola humeante en la soberbia portada de *El secreto del millonario*[115].

En las novelas de aventuras Bartolozzi busca alicientes para el lector seleccionando escenas de gran impacto visual, como ocurre en las portadas de las dos entregas de *Los hijos del aire*: la primera, dotada del ya conocido sentido morboso y truculento, muestra las piernas de los protagonistas suspendidas sobre el vacío, con una procesión repugnante de serpientes e insectos recorriendo sus muslos y pantorrillas; en la segunda, los personajes se encuentran en gravísimo apuro, crucificados y a merced de las águilas. Un concepto idéntico emplea en las dos portadas de *Los cuatro dedos*: en la primera, con la figura de un feroz tigre junto a una pequeña viñeta circular con el detalle de cuatro dedos seccionados; escenificando la lucha desesperada de un nativo contra la serpiente que se enrosca en su cuerpo, en la segunda. Precisamente el exotismo, con matiz siempre enigmático e inquietante, es otro de los asuntos destacados por el dibujante con cierta frecuencia: así, en *La maldición de Siva* dibuja la silueta de dos cobras entrelazadas, guiadas en su danza por la sugestión de dos fakires; la preciosista imagen de una semidesnuda odalisca de rostro felino apenas cubierta por un breve tejido enjoyado, aparece en la segunda entrega de *El misterio del corazón verde*. Otras figuras exóticas anuncian relatos de aventuras trepidantes o misteriosas: el turco de aspecto amenazante en *La nariz de un notario*, el indio americano en *El rey de la pradera*, o la familia china de *Unos pasos en la oscuridad*, en una portada de ingenua factura en la que combina la pureza de la línea en los rostros con el tratamiento de las ropas a base de una hábil combinación de manchas y *patterns*[116].

Es asimismo sobresaliente el nivel artístico de las ilustraciones de las páginas interiores, donde la firma de Bartolozzi alterna con las de Palao, Maurice de Lambert o Manuel Pícolo; la simple confrontación entre la mera corrección académica de los dibujos de los artistas citados frente a los de Bartolozzi pone en evidencia la absoluta novedad de la labor del madrileño quien, libre del peso de la ortodoxia técnica, otorga primacía a la búsqueda de la expresividad y sugerencia de las imágenes.

Respecto al criterio seguido en la selección de las ilustraciones, Bartolozzi da preferencia a la caracterización de los personajes o ambientes de las novelas, siendo menos frecuentes los dibujos que se atienen al discurrir de la narración o subrayan los momentos culminantes. Trata de dar el tono general del relato —lo que Abril llama el "concepto sentimental"— a través de las figuras de los protagonistas o, incluso, partiendo de elementos muy secundarios respecto a la acción pero que resultan idóneos para dar un nota de ambiente o un oportuno contrapunto. Así, por ejemplo, en algunas novelas de misterio como *El muerto vivo* o *El hombre sin cara* el dibujante incluye ilustraciones de figuras infantiles llenas de gracia ingenua, que corresponden a personajes apenas relevantes en la trama; adquieren su sentido por contraste con la sucesión de otras estampas truculentas o inquietantes, funcionando como anticlímax que acentúa el impacto de estas[117]. En general, Bartolozzi se muestra inclinado al estudio de la figura humana y la captación de la psicología de personajes o grupos; así, mientras las escasas ilustraciones con notas de paisaje resultan algo rutinarias, por contra, son espléndidos algunos cuadros colectivos de ambiente, especialmente las imágenes de casinos, tabernas o antros suburbiales[118]. Con su característica variedad técnica acierta en el retrato psicológico de diferentes personajes: subrayando la delicadeza o sensualidad de las figuras femeninas, la caricatura de las personajes grotescos o la expresividad de tipos siniestros y malcarados, raras veces cae en el estereotipo.

Bartolozzi presenta sus dibujos en formatos muy variados, habitualmente enmarcados en medallones o sencillas viñetas rectangulares, con el texto de referencia al pie. No falta, sin embargo, la influencia modernista en algunos elementos decorativos que enmarcan las ilustraciones: orlas con motivos vegetales y arquitectónicos o adornos geométricos, aunque nunca recargados, con un concepto muy sobrio. En ocasiones, el marco incluye detalles simbólicos referidos al texto: amorcillos amables que insinúan el idilio amoroso, o figuras de significado más siniestro como ángeles de alas negras, la cabeza de la Medusa o sonrientes calaveras. Este tipo de figuras aparece en ocasiones en dibujos independientes, normalmente de pequeño tamaño, que funcionan como señal del final de capítulo o al inicio y término de las novelas. Entre estos dibujos, destacan los realizados a modo de ex libris en los que sintetiza muy libremente el sentido de la

narración. Así, en las páginas iniciales de *El muerto vivo* incluye un medallón con un dibujo de factura simbolista: la imagen del siniestro autómata protagonista junto al águila que representa su poder. Más sugestivo es el ex libris para el relato breve que completa el número, titulado *Sus cabellos*: Bartolozzi se inspira en el tópico simbolista, presentando una idealizada imagen femenina de larguísima melena; a sus pies una figura espectral de sonrisa diabólica clava sus garras en el cuerpo semidesnudo de un hombre. En la novela de Albert Boissière *Se ha cometido un crimen*, una elegante orla circular decorada con un amorcillo que extiende las negras alas, enmarca una de las escenas culminantes de la novela: la imagen de la mujer enlutada llorando junto al rostro sin vida del esposo asesinado. Finalmente, el ex libris de *Z… el estrangulador* resulta mucho más explícito: un medallón con la estampa de tres ahorcados cuyos rostros retuerce una mueca de brutal expresionismo[119]. En otras viñetas u orlas el dibujante se acerca más a la moda clasicista del novecentismo: un curioso ejemplo es la última ilustración de *Z… el estrangulador*, en la que Bartolozzi presenta a los tres protagonistas en una especie de retablo, separados por columnas dóricas; su inclusión al final de la novela tiene casi un sentido teatral, a modo de salida al proscenio de los primeros actores al final de la representación[120].

En suma, las portadas e ilustraciones de *La Novela de Ahora* demuestran toda la potencialidad del arte de Bartolozzi y su pericia como ilustrador; si bien alcanzará posteriormente mayor madurez técnica, pocas veces con tal grado de inspiración. Se revela así el artista capaz de adaptarse a los límites del encargo y la inspiración ajena sin renunciar a la expresión personal de su talento, capaz de ennoblecer con oficio y maestría técnica materiales y asuntos humildes; cualidad esta que le caracterizará en el futuro en otras facetas creativas, como la escenografía teatral o el arte de la muñequería.

2.3.1.2. Colaboración en colecciones de novela corta.

Salvador Bartolozzi colaboró con regularidad en las colecciones de novela que concibiera e impulsara desde 1907 Eduardo Zamacois y que hasta finales de los años veinte gozaron del constante favor del público. La firma del dibujante constituyó uno de los alicientes que las colecciones de más entidad ofrecieron a sus lectores como garantía de la calidad de su presentación gráfica, si bien, tanto por las condiciones de presentación e impresión como por la novedad de su factura, fueron las publicaciones anteriores a 1917, *El Cuento Semanal*, *El Libro Popular*, *Los Contemporáneos* o *La Novela de Bolsillo*, las que recogen su labor más sobresaliente, quedando ésta algo limitada en las colecciones de los años veinte, *La Novela Semanal* y *La Novela de Hoy*. Bartolozzi es uno de los artistas que mejor definen el sello gráfico de estos productos editoriales que compatibilizaban un sentido de entretenimiento y frivolidad con la pretensión artística más rigurosa; cualidades que el de ilustrador traduce en una imagen gráfica que no rehuye la nota decorativa o caricaturesca, el efectismo y la truculencia, el toque de erotismo y el tono festivo, pero tampoco excluye el rigor interpretativo del texto o la perfecta captación del ambiente y la psicología de los personajes.

En los más de treinta títulos ilustrados por Bartolozzi, que se han de ver con mayor o menor detalle, aunque predomina la estética realista pueden encontrarse gran variedad de enfoques y de registros narrativos a los que el dibujante se ajusta: la novela galante, el melodrama folletinesco próximo a la novela rosa, la novela de tesis, el cuadro costumbrista de ambiente rural o castizo, el relato de aventuras exóticas o de recreación histórica, la autobiografía o la novela naturalista. Junto a novelitas verdaderamente endebles y a ejercicios literarios simplemente correctos, Bartolozzi afronta narraciones de gran calidad literaria, algunas, piezas maestras del género; baste citar *Un veterano* de Roberto Molina, *Las Mandíbulas* de Luis Antón del Olmet, *La argolla* de Hoyos y Vinent, *La Piel* de Antonio Hernández Catá, *Unos pasos de mujer* de Wenceslao Fernández Flórez, *Cuarto menguante* y *La dulce Adriana*, de Ramón Pérez de Ayala o *El ruso* y *El doctor inverosímil* de Gómez de la Serna.

El Cuento Semanal.

La colaboración de Bartolozzi en *El Cuento Semanal* se redujo a tan sólo tres títulos publicados en 1911: *Pastorela* de Federico García Sanchiz, *Acaso* de Javier Valcarce y *Los aventureros del gran mundo* de Prudencio Iglesias Hermida; tres textos de características muy distintas, que Bartolozzi resuelve exhibiendo una gran variedad de recursos técnicos, un notable rigor en su lectura y habilidad en la selección de imágenes.

Pese a las limitaciones de impresión del color, maneja con sobriedad la tricomía en las portadas, jugando con la bicromía del negro en combinación con tonos azules, grises, verdes y rojos en los dibujos interiores. En suma, por su atractivo y modernidad, su colaboración gráfica se ajusta sin duda a aquella promesa que un año antes el director F. Agramonte hiciera a sus lectores, anunciando entre otras mejoras la de dar mayor novedad a las ilustraciones de las novelas —aliciente finalmente valdío en su competencia con *Los Contemporáneos*—.

En las ilustraciones de *Pastorela*, Bartolozzi pone el acento en el tono bucólico de la novela guiándose por la disposición del autor, más atento a la exaltación del ideal de vida rústica y la descripción poética del paisaje que al discurrir de la leve trama argumental —los encuentros y desencuentros amorosos de La Pulida y el forastero, Juan José—[121]. La portada anuncia ya al lector la serenidad del espacio de la novela, con una estampa paisajística de gran sencillez que muestra un sinuoso camino avanzando entre árboles hacia una solitaria masía; no obstante, más que las notas del paisaje, destaca el hábil contraste que el artista establece entre la dulzura de la belleza campesina femenina frente a la primitiva tosquedad del ambiente pastoril. La Pulida representa el ideal de belleza rústica, caracterizada en un luminoso dibujo a toda página lleno de frescura e ingenuidad: su figura, de formas rotundas y rostro delicado pero arrogante, se integra como un elemento más en la amenidad de un prado de árboles y flores, trazado a base de breves pinceladas impresionistas; lo femenino como símbolo de fecundidad queda también representado en otra ilustración en la que aparecen dos mozas portando sobre sus cabezas dos cestos rebosantes de uvas, con gesto sereno, casi solemne. Frente a la delicadeza en el tratamiento de estos tipos femeninos, asociados a un paisaje ameno y fértil, Bartolozzi subraya la tosquedad de los pastores —cuyo lenguaje, cantos y adivinanzas, reproduce el autor con intención casi documental— en varios dibujos de trazo áspero, a base de manchas expresivas y absoluto desdibujo, en un entorno hosco y estéril. Elude la tentación pintoresquista y recrea el mundo de los pastores en imágenes llenas de vigor y primitivismo: la silueta tosca del cabrero apoyado sobre su cayado en un paisaje desnudo; el grupo reunido en torno a La Pulida ante la cabaña, o un espléndido claroscuro con los pastores alrededor de la cena y los porrones de vino, en un juego de rostros goyescos. Este contraste subraya el sentido del texto: la imposible integración de La Pulida en el mundo de los pastores; pese a que estos acogen e idolatran a la moza tras haber sido maltratada por el chulesco Juan José, ella los abandonará al fin incapaz de resistir la fascinación del amante.

Acaso, novela dialogada de Javier Valcarce, se presenta al lector con una portada de estilo simbolista, que recuerda las realizadas por Romero Calvet para *Los Contemporáneos* y a algunos dibujos de Julio Antonio: en un paisaje abstracto a base de manchas de color y un entramado de líneas sinuosas, sitúa dos figuras desnudas de aire mitológico: un hombre de vigoroso perfil contemplando una mujer idealizada como flotando y alejándose en el cielo, inalcanzable. Bartolozzi sintetiza en esta imagen el asunto central que la novela desarrolla de forma algo más prosaica: la pasión amorosa fugaz e imposible que el joven poeta Eugenio y una anónima viajera protagonizan en un tren que recorre Castilla. Las dificultades que para el ilustrador pudieran haber significado tanto la morosidad de la acción como la concentración de esta en un espacio reducido —el departamento de un tren—, son salvadas con ingenio: incluye tres escenas de los personajes en el interior del departamento y las alterna con otras tantas que sugieren el paisaje fugaz y lejano entrevisto por las ventanas; representa así con sencillez y habilidad el avance espacial y temporal. En las escenas de interior, un primer dibujo capta a la perfección un ambiente tedioso y la atmósfera de sombras que a penas dejan entrever los rostros de Eugenio y sus compañeros de viaje, antes de la llegada de la viajera; el siguiente, de mayor formato y en un espacio mucho más luminoso apenas sugerido, muestra la imagen del arrebato amoroso expresado en los rostros de la pareja —apasionado el del hombre y de abandono en la mujer— esbozando el gesto de sus cuerpos entrelazados; finalmente, en un tercer dibujo de formato menor caracteriza a la viajera, sentada leyendo un libro de poemas con la apariencia idealizada de virgen prerrafaélica. Plasma el paisaje exterior en dos ilustraciones en las que el lector adivina un paisaje de grandes horizontes animado tan sólo por formas lejanas de árboles o montañas; un dibujo final de trazo más nítido, con la imagen de una caserón junto a un camino, representa el final del trayecto, una vez detenido el tren en el apeadero donde la viajera se separa de Eugenio. Junto a estas seis ilustraciones que se ajustan al pormenor de la acción, Bartolozzi introduce un tercer tipo de ilustración, con un sentido simbólico, al hilo de las

digresiones que el narrador introduce a modo de acotación entre los diálogos: se trata de un tríptico con la figura central de don Quijote flanqueada por las imágenes de Santa Teresa y San Juan, proyectando sus sombras sobre el paisaje; nota gráfica de novedad por la curiosa utilización de la imaginería prerrafaelista para interpretar la tópica evocación de Valcarce de personajes de Castilla —"sus místicos y de sus hidalgos, los divinos locos..."— como paradigma de la búsqueda del amor ideal. En conjunto, la hábil selección de imágenes se ajusta perfectamente al texto, tanto en la sugerente descripción de la acción como en el reflejo de las sugerencias líricas en las que el narrador la envuelve[122].

La presentación gráfica de la última de las novelas, *Los aventureros del gran mundo*, es sin duda la más atractiva, superando la calidad del arte de Bartolozzi algunas de las limitaciones del texto de Prudencio Iglesias Hermida. Hilvana éste una sucesión de aventuras protagonizadas por Balboury, un personaje tópicamente decadente, nuevo Juan sin Miedo que busca enfrentarse a peligros continuos para saborear la desgracia, concepto que desconoce y quiere experimentar[123]. El narrador de sus peripecias es un personaje español que le acompaña en sus viajes y establece en cada episodio un constante sobrepujamiento ante el lector del carácter anormal y amoral, descreído y cínico del protagonista, mostrándose siempre admirado ante sus gestos y con absoluta fe en su infalibilidad. No obstante, el tono pretendidamente decadente del relato se queda simplemente en lo exterior, tanto en el carácter postizo de los personajes como en los escenarios de sus andanzas, los ambientes cosmopolitas de San Petersburgo y París o los antros suburbiales en los que se ocultan los "nihilistas" rusos, revolucionarios casi reducidos a parodia. En conjunto la historia resulta falta de coherencia, y su final —Balboury muere al querer pilotar un aeroplano— abrupto, demasiado forzado; no por ello dejan de tener interés algunos episodios y personajes como repertorio de actitudes y temas modernos y atrevidos para la época: las alusiones a la homosexualidad del gran duque ruso y su secretario, el travestismo de Sara, la querida de Balboury, o la misma ambigüedad de éste; las ensoñaciones producidas por el consumo de opio e, incluso, la novedosa causa de la muerte del protagonista en accidente aéreo.

El criterio seguido por Bartolozzi es el de captar el aura decadentista en el que Iglesias envuelve a sus personajes; con tal fin, opta por centrarse en su caracterización o en episodios secundarios que la complementan, eludiendo los momentos culminantes de la acción —la carrera de troikas, los asesinatos a sangre fría del gran duque y de los policías rusos, o el episodio final de la muerte del protagonista—. Consigue así que lo que en el texto queda en mero estereotipo, adquiera en la imagen gran autenticidad. En el dibujo de portada define ya la personalidad de los protagonistas: sobre un fondo abstracto de líneas curvas sitúa en primer término el perfil hierático y distante de Sara, con rasgos casi orientales; detrás, vuelto hacia ella, el rostro elegante y andrógino de Balboury, con el inevitable monóculo como toque de distinción aristocrática.

Las primeras ilustraciones se remiten a los episodios que abren la novela, ambientados en la Rusia de fin de siglo. Escenifica el primer encuentro de Balboury y Sara, patinando en un paisaje de brumas invernales sugeridas en un plano desdibujado donde se funden las siluetas de otros patinadores con el fondo del bosque. A continuación, presenta al protagonista apostando en un peligroso antro de "cosacos, cocheros, mujeres de trato y conspiradores", cuyos grotescos rostros están trazados a base de expresivas manchas en el contraluz de un mortecino farol. Muestra después una escena de la pareja luciendo su porte en un elegante salón; un excelente dibujo en el que Bartolozzi prescinde absolutamente de los fondos, juega arbitrariamente con distancias y sustituye el concepto de perspectiva por la arbitrariedad de marcar la distancia con el grado de desdibujo, desde la pureza de líneas del primer plano al abocetamiento extremo de las figuras del fondo.

Buen ejemplo del personal criterio de lectura del ilustrador es la selección de un episodio muy secundario respecto a la trama, pero quizá el más sugestivo de la novela: llegado a París, el grupo de Balboury asiste en un tugurio de Belleville a un espectáculo de "cuadros plásticos" que supera a los más célebres, de "la Raquel en Viena; de los del judío Leví, en Londres; de los de L'Inferne en París". El narrador describe bajo los efectos del opio la belleza de las escenificaciones de la antigua Babilonia y queda hechizado ante los "cuadros vivos" que representan escenas en la cámara suntuosa de Semíramis; sueño y realidad se mezclan y el narrador se deja seducir por el erotismo de aquella reina de Belleville, entrando él mismo en la representación: "[...] no vi más cuadros plásticos [...] Pasé el resto de la noche en la cámara de Semíramis".

El dibujante transcribe la visión mostrando la imagen de la reina ensoñada, una semidesnuda figura femenina tumbada, indolente y provocadora, envuelta en tejidos vaporosos, en la línea de las figuras de Baskt y su interpretación del exotismo oriental.

Otra escena también secundaria en la que Bartolozzi fija su atención corresponde al "desfile de la concurrencia al Bosque de Bolonia": como reflejo de los tipos exóticos que allí se exhiben, destaca el dibujante a la pareja formada por una cortesana española "digna de enredar su mano izquierda en la melena de Espronceda y de destrozar para siempre la médula de Byron" y su acompañante, "un representante de estas aristocracias modernas, degeneradas hidrocéfalas, cuyos individuos necesitan el honor que les prestan sus caballos y sus queridas". Sitúa en primer plano la figura femenina envuelta en pieles y tocada con un inmenso sombrero y, a su lado, al grotesco jinete montado en un caballo de movimiento imposible; al fondo, sólo esbozadas, se adivinan las siluetas de un coche de caballos y un automóvil. De nuevo superpone de forma arbitraria las figuras y las presenta con un sugerente desdibujo casi caricaturesco que remiten a la influencia de Toulouse-Lautrec.

Por fin, la última ilustración es un cuidado ejercicio de captación de la psicología de dos protagonistas de la novela: Sara, travestida con aspecto de delicado adolescente, sentada junto al hijo del poeta Rimbaud, personaje arrogante y fantasioso inventor de disparatadas mentiras.

Los aventureros del gran mundo constituye uno de los mejores trabajos de Bartolozzi como ilustrador; revela quizá la proximidad de la sensibilidad del artista al asunto y la evocación de su reciente experiencia parisina. Denota además el trabajo previo de lectura y selección de los episodios de la novela llevado a cabo por el dibujante: labor que en este caso le inclina a seguir mínimamente el desarrollo de la acción y a potenciar todas las sugerencias del ambiente cosmopolita y decadente en el que conviven delicadeza y erotismo, ambigüedad sexual y crueldad. Si la narración de Iglesias —epígono algo desvaído de Lorrain— resulta excesivamente enfática y busca el asombro del lector casi por acumulación de anécdotas, el resumen propuesto por Bartolozzi se plasma en imágenes que mezclan con rara naturalidad la mezcla de vicio, elegancia y anormalidad.

***El libro Popular* (1913-1914).**

Salvador Bartolozzi comenzó su colaboración en la colección fundada por Francisco Gómez Hidalgo con las ilustraciones de la primera novela de Ramón Gómez de la Serna, *El Ruso*, en una etapa en la que —como se ha de ver— el dibujante tenía casi la exclusiva de la parte gráfica de sus libros y artículos. A partir de este número, pasó a ser en uno de los habituales ilustradores de la publicación, participando en otros diez títulos: *Tres líneas del Matin* y *En memoria de Víctor Bruzón* de Alberto Insúa, *La piel* de Antonio Hernández Catá, *El robo de la joyería de la calle real* de Eduardo Barriobero, *Su excelencia* de Pompeyo Gener, *Un veterano* de Roberto Molina, *La guapa de Cabestreros* de Fernando de Mora, *El sacrificio de un ingenuo* de Gonzalo Morenas de Tejada, *Cambio de conversación* de Emiliano Ramírez Ángel (todas en 1913) y *Malos amores*, de Carmen de Burgos (1914).

Aquel París de la *belle époque*, que Gómez de la Serna evocaba en su primera novela desde el particular rincón de un restaurant de emigrados rusos, es también el espacio en el que transcurre la acción de dos de las novelas citadas, *Cambio de conversación* de Ramírez Ángel y *Tres líneas del "Matin"* de Alberto Insúa, y el motivo de inspiración para un Bartolozzi íntimamente ligado a la capital europea del arte. Precisamente Emiliano Ramírez Ángel dedica su novela al joven Ramón y a los hermanos Bartolozzi —"Para Salvador y Benito Bartolozzi y R. Gómez de la Serna, a cambio de la carta que les debo"—, y su protagonista, como el de *El Ruso*, se concentra en ejercicio de la conquista amorosa, aunque con una actitud mucho más frívola y desapasionada. La narración sigue los pasos de Álvaro Rivas quien, asesorado por un don Juan experto llamado Pinillos, ejerce en París de español y "banderillero", poniendo en escena la "espagnolade" para sus sucesivas conquistas: Lucía, menudita violinista de *cinema* y *cabaret de nuit*, la madura madame Lacour, con quien pasa una temporada *á la campagne*, o la sofisticada Susanne de la que se cree verdaderamente enamorado hasta descubrirla con el ínclito Pinillos. Bartolozzi en la portada e ilustraciones recrea la galería de tipos femeninos parisinos de la novela, evocados con elegancia y ligereza,

prescindiendo de cualquier detalle de ambientación. Escenifica las conquistas de Álvaro, abrazado a Lucía en un romántico jardín, o jugando al *tennis* con la Lacour. Con tono muy ingenuo y delicado plasma las figuras anónimas con cuya visión se regocija el protagonista desde el velador del café de Harcourt en el boulevard de Saint Michel: burguesitas o troteras con su inigualable *chic*, vestidas a la última, marcado su talle por estrechas faldas y tocadas con elegantes sombreros emplumados. Recrea, por fin, el ambiente más sofisticado y frívolo de Susanne: la Taverne Olimpia donde damitas de gesto intencionado rodean al elegante de turno o mueven sus formas sinuosas al son de las frívolas notas de la *Mariole*. En suma, el ilustrador refleja perfectamente la sugestión amable perseguida por Ramírez Ángel: el deslumbramiento del madrileño, provinciano en París, ante un idílico paraíso de belleza femenina y desinhibición. Al igual que en algunos de los números de *La Novela de Ahora*, introduce al final del texto un dibujo simbólico a modo de ex libris; en este caso un medallón con un delicado desnudo femenino que resume el tono sensual del relato[124].

Si las parisinas eran el foco de atención en los dibujos de *Cambio de conversación*, la novela de Alberto Insúa, *Tres líneas del "Matin"*, ofrece a Bartolozzi el pretexto idóneo para reunir una atractiva colección de apuntes del paisaje urbano de París, tan próximo a la sensibilidad del artista, relegando a un plano muy secundario las alusiones concretas al discurrir de la acción. Insúa narra las estrecheces y miserable cotidianeidad de dos ricas damas cubanas venidas a menos, Caridad y Lolita Solórzano, que buscan el anonimato en un barrio apartado, el Petit Montrouge. Cigarras disfrazadas de hormigas, logran gozar de forma efímera de su antiguo lujo merced a una corta herencia; consumado el derroche, optan por el suicido huyendo del fantasma insoportable de una miseria definitiva. Un desenlace que Bartolozzi simboliza en la portada, con un original empleo de la estampa japonesa, mostrando el vuelo de dos polillas sobre la silueta de los tejados parisinos. En las ilustraciones interiores el dibujante plasma con un trazo suelto e impresionista, sin caer nunca en el pintoresquismo, ambientes y tipos; algunos, seguramente, apuntes del natural: las calles del Petit Montrouge, los puestos callejeros y la animación de gentes y carruajes, los jardines de Luxemburgo, los muelles del Sena, las figuras anónimas que ocupan el piso alto del ómnibus o tipos característicos, como el cochero o *madame la concièrge*. Tan sólo tres ilustraciones se remiten a los protagonistas del relato: Migoya, el bohemio cubano que se aprovecha de sus compatriotas aparece caracterizado con el estereotipado gesto superior y las clásicas melena, pipa y chalina; las cubanas, en su esplendor recobrado, se muestran como excéntricas *madames* luciendo sus mejores galas.

Del París cosmopolita el dibujante regresa al ambiente de su Madrid natal en las ilustraciones de otros cuatro títulos de la colección: el Madrid de la bohemia miserable descrito en la novela del mismo Alberto Insúa, *En memoria de Víctor Bruzón*; escenario del cuadro costumbrista y castizo de *La guapa de Cabestreros* de Fernando de Mora o de la leve intriga policiaca de *El robo de la joyería de la calle real* de Eduardo Barriobero; finalmente, el centro político del caciquismo, denunciado por Pompeyo Gener en *Su excelencia*.

En memoria de Víctor Bruzón narra, entre la melancolía y el patetismo, las andanzas de un barítono que busca el triunfo en Madrid pero choca una y otra vez con el fracaso sin admitir su mediocridad; relegado a humildes *tournées* por provincias, acaba muriendo en el anonimato consumido por la tisis. Las ilustraciones de Bartolozzi resultan algo convencionales en la caracterización de la pareja que protege al protagonista —el narrador y su esposa—; no obstante acierta en el reflejo de la psicología del barítono, mezcla de bondad natural y ridícula presunción, así como en las escenas que reflejan tipos y ambientes del gris panorama descrito por Insúa: los tipos astrosos de los comediantes "del tiempo viejo", la estampa desamparada del barítono bajo la lluvia, el ambiente decadente del pintor que le ridiculiza o el tipo pícaro de su bohemio camarada Edipo Pérez. Un Madrid deprimente que define a la perfección la última ilustración, la más atractiva: una estampa nocturna de callejuelas miserables donde una grotesca Celestina busca clientela para una adolescente daifa de aire lejano[125].

Estereotipado es el cuadro madrileñista de Fernando de La Mora en *La guapa de cabestreros*; el tópico melodrama de la moza seducida, preñada y abandonada, cuyo amante muere en las Américas y su hijo en la inclusa. Más allá del pintoresquismo algo forzado del texto, las ilustraciones de Bartolozzi no carecen de frescura y sabor castizo al plasmar el ambiente popular madrileño: la estampa ingenua y chulona de la

protagonista, la Encarna, en portada; los tipos sainetescos de la taberna; el chotis de la Encarna y Joaquín "el marchoso" en el baile de Provisiones; la pareja protagonista en desplante chulesco o la estampa de las obreras fondonas de la fábrica de tabacos jugando a los naipes con una sucia baraja[126].

Por su parte, en *El robo de la joyería de la calle real* Eduardo Barriobero pinta la desventurada patraña de un joyero madrileño, don Zacarías Angulo, quien para hacer frente a sus deudas finge el robo de su distinguido establecimiento; envía las joyas a París con su cómplice y querida, Doña Casilda, para encontrarse finalmente engañado por la jamona, que escapa con un empleado de la embajada. La portada de Bartolozzi, de magnífica factura, remite a la patraña del joyero más que al tono costumbrista del relato: presenta la supuesta banda de cacos que forman dos tipos de pendenciera catadura, armados de cuchillos y ganzúas, y una figura femenina de inquietante aspecto. En las ilustraciones interiores se remite al discurrir mucho más prosaico de la anécdota, caracterizando con precisión los tipos burgueses del orondo don Zacarías, su gris empleado Marcial y la pechugona doña Casilda y a tipos de la clientela: el viejo verde con su conquista o la comisión de damas devotas; dignas de mención son las acertadas estampas de los castizos rateros acusados por la policía: el malcarado "Malagaita" o los rostros embrutecidos de "El cabra" y "el Tiznao"[127].

Pompeyo Gener arremete contra la farsa política del caciquismo español en *Su excelencia*, novela de tesis algo esquemática cuyo argumento define el autor como "a la vez simbólico y real". Narra el proceso de destrucción de Máximo, un joven idealista que acude a Madrid, confiado en las promesas que el ministro y cacique don Fulgencio le hiciera al calor de una reunión de casino. El protagonista halla todas las puertas cerradas al chocar su natural honrado con la corrupción general y la frivolidad del ambiente de la corte; arruinado y deprimido al conocer la muerte de la madre y el rechazo de la novia a las que abandonó en el pueblo, termina suicidándose. Bartolozzi en la portada se remite a este episodio final, mostrando al joven tendido junto a la pistola aún humeante; imagen quizá inadecuada, no tanto por desvelar un desenlace más que previsible, sino por el desajuste con el tono de una narración de denuncia política, que no de misterio o asunto policiaco. Más atinados son los subrayados grotescos del dibujante en la caracterización de caciques y figurones: el gesto acalorado del orador en el banquete del casino; la reunión de tipos orondos en los salones de los Condes de Casa Sotano, o las elegantes damas de gesto depravado con su corte de gomosos jovencitos[128].

Muy limitado es el interés de *El sacrificio de un ingenuo*, insustancial y relamida novelita rosa de Gonzalo Morenas de Tejada, o de la galería de triviales anécdotas amorosas que animan un viaje transoceánico, narradas por Carmen de Burgos en *Malos amores*; ambas novelas son resueltas con simple corrección por Bartolozzi, en cuya labor cabe destacar alguna de las estampas femeninas, de raro encanto, y los elegantes ex libris, también con motivos femeninos, incluidos al final de los textos[129].

Restan por citar dos títulos, *La piel* de Antonio Hernández Catá y *Un veterano* de Roberto Molina, en los que al indudable mérito literario responde la alta calidad de las ilustraciones de Bartolozzi; pudieran quedar como paradigma en el que se cumplen a la perfección las aspiraciones de este tipo de publicaciones de ofrecer al lector un producto editorial ameno y dotado de un notable nivel artístico.

El intenso relato de Hernández Catá narra la vida de Eulogio Valdés, un tahitiano hijo de esclava y del amo blanco, cuya esmerada educación le convierte casi a su pesar en relevante figura política de la isla. Incómodo para franceses y nativos, Eulogio es destinado al consulado de Birmingham, donde el rechazo de la sociedad inglesa, la melancolía del clima y su particular hiperestesia terminan por llevarlo a un insoportable *spleen*; el mulato escapa entonces a París y allí olvida sus conflictos y su complejo de raza, gozando del amor y la libertad. Cuando sus recursos económicos se agotan, Eulogio regresa a su país como víctima de una confabulación urdida por una compañía con intereses en la isla: su regreso causa una violenta revuelta que da al ejército pretexto para reprimir a la población, y él mismo muere abatido en la refriega. Bartolozzi sigue muy libremente el pormenor de la intriga, marcando especialmente los contrastes entre el primitivismo de Tahití y las dos caras de la civilizada Europa, la deprimente Birmingham y la más amable vida parisina; elementos claves para desentrañar el sentido de la novela y de la evolución del personaje. Ya la portada evoca el exotismo de la isla del Pacífico, con la figura de un nativo de largos cabellos, tañendo un rudimentario

instrumento de cuerda; sin embargo, el más acertado símbolo de la pureza ingenua de aquel mundo es un dibujo extraordinario que muestra a los niños tahitianos, hijos de las esclavas, jugando y correteando desnudos, como acercándose curiosos al espectador. Otras ilustraciones subrayan el primitivo ambiente tropical mostrando el lujurioso arrebato de un baile tribal o el rostro de la madre del protagonista y su sonrisa de bondadosa ignorancia. Los siguientes dibujos remiten al lector al mundo inglés, en singular antítesis con las anteriores imágenes: muestra Bartolozzi la estampa lánguida y sofisticada de una bella dama inglesa y a continuación, en un dibujo a doble página de factura admirable, plasma el ambiente de las calles de Birmingham, la multitud de transeúntes apresurados y la atmósfera sucia en la que se ahoga al protagonista; escenifica, por último, la pesadilla del mulato, que camina entre brumas en una ciudad muerta, con el presagio de su propio final. En los dos últimos dibujos el ilustrador sitúa al protagonista en las calles de París, escenario de sus únicos momentos de felicidad: sentado en una terraza de los bulevares, elegante y satisfecho, fumando ante un *bock* de cerveza y observando el espectáculo de las figuras femeninas; y, ya en la pobreza, dormido a pierna suelta, compartiendo un banco del parque con un adolescente de aspecto de apache. En conjunto, Bartolozzi se muestra hábil en la selección de motivos y en la interpretación global de la novela, pero, ante todo, absolutamente inspirado en la resolución de muchas de las ilustraciones, tanto por la elegancia y delicadeza de su factura, jugando con la soltura del pincel y la pluma o la expresividad de manchas y transparencias, como por la ajustada caracterización de tipos y ambientes conforme a las sugerencias de la novela de Hernández Catá[130].

No menor es el interés de las ilustraciones de *Un veterano*, novela de Roberto Molina premiada en el concurso organizado por la publicación por un jurado compuesto por Joaquín Dicenta, Manuel Linares Rivas y Ramón Pérez de Ayala. Se trata de un descarnado cuadro naturalista que refleja la experiencia de un joven destinado como soldado sanitario en un hospital militar, testigo de las miserables condiciones del centro y víctima de la tosquedad de mandos y compañeros. El protagonista se convierte en verdadero "veterano" al asistir al lento y cruel proceso de agonía de Enrique, uno de los enfermos de tifus. La narración en primera persona acentúa el tono de verosimilitud y da a la novela carácter de documento de las espeluznantes condiciones sanitarias de la época, especialmente patético en la descripción de las siniestras salas de tisis y tifus. Aún siendo un dibujo de excelente factura y seguro impacto en el lector, resulta tal vez en exceso convencional el recurso en portada a la imagen arquetípica de la muerte: aparece aquí sentada en un paisaje malsano, envuelta en un negro sudario y asiendo en su mano la guadaña. Por contra, las ilustraciones, se ajustan al tono naturalista de la narración y subrayan con total eficacia la contundente descripción de la enfermedad y la muerte: se trata de ocho dibujos que muestran a los enfermos en actitudes diversas de abatimiento, esperanza, delirio, dolor o postrer agonía, en un espacio siempre sombrío y sin apenas detalles de ambientación. Algunas imágenes parecen dotar de un halo mítico a los agonizantes, como la figura desnuda que en su delirio se levanta del lecho, o el gesto final de Enrique en el estertor de la muerte; especialmente expresiva es la ilustración a toda página que muestra siniestra comitiva de enfermeros que, en la penumbra, conducen al paciente desahuciado a la sala de tifus. En suma, un vigoroso estudio gráfico de la enfermedad, que da la medida de la capacidad del dibujante cuando se enfrenta a textos sugestivos[131].

La Novela de Bolsillo.

Dos títulos de esta publicación, de formato menor y más humilde presentación que las precedentes, cuentan con la colaboración gráfica de Bartolozzi: *El doctor inverosímil*, de Ramón Gómez de La Serna —que se estudiará en el capítulo correspondiente— y *Su excelencia se divierte*, original de Alejandro Larrubiera, una amena novelita galante con cierto toque de sátira social y política[132].

El dibujante resume en la portada la anecdótica trama de la novela de Larrubiera —Don Bruno, marqués de los Gaiferos, pierde la oportunidad de ser Ministro de Hacienda a causa de una aventura amorosa— con un sencillo dibujo en el que maneja el simbolismo de la imaginería popular: una figura femenina ataviada con un vestido de lujoso estampado sostiene un cetro carnavalesco rematado con la grotesca cabeza del aspirante a ministro; a su lado un amorcillo oculta en su espalda una cartera con la inscripción "Hacienda". El sentido caricaturesco de la portada tiene su prolongación en las ilustraciones interiores —once dibujos en sepia, de distintos tamaños— que subrayan la caracterización humorística de los personajes. Así,

Don Porfirio, el secretario del Marqués —y "negro" a quien don Bruno debe su fama como economista— queda retratado como personaje "fresco" y mujeriego en una sabrosa escena de burdel, en la que aparece sentado y en tirantes rodeado de dos complacientes morenas y servido por una obesa madama. Sole "La madrileña" se muestra al lector en una triple faceta: primero como sugerente cupletista, con un gesto de característico guiño intencionado al público de la sala; hace después honor a su apodo, envuelta en un castizo mantón con gracia chulesca; por último, actúa como cocota de lujo, desdeñosa y cínica ante la grotesca imagen del anciano marqués, que en este y en otro pequeño apunte se revela como ridículo y orondo figurón. Junto a estas imágenes de los protagonistas, Bartolozzi introduce algunos tipos y detalles de ambiente, como el anciano tabernero amigo de don Porfirio o la partida de dominó de los indolentes criados del marqués; dibuja también leves apuntes anecdóticos que apoyan el dinamismo de la acción: el pie de un criado que aparta de una patada al gato o la abuela asustada por el veloz automóvil del marqués.

Pese a las pocas pretensiones de la narración de Larrubiera y las limitaciones derivadas del reducido formato de la publicación, no faltan dibujos de gran calidad y fino humorismo, resultando en conjunto una atinada interpretación del tono festivo y galante y de los toques castizos de la novela.

Los Contemporáneos.

La fidelidad de la publicación a un sello gráfico poco abierto a las novedades pudo ser quizá una de las causas de que Bartolozzi no colaborase en *Los Contemporáneos* hasta su sexto año de existencia; fue entre 1915 y 1917 cuando su firma aparece con cierta regularidad como autor de las portadas e ilustraciones de al menos siete números: *Mirando hacia atrás* de Eduardo Zamacois; *Cuadro de historia* de Xavier Cabello Lapiedra; *El sabor de la vida* de Manuel Bueno (1915); *Los usureros* de Carmen de Burgos, *Las mandíbulas* de Luis Antón del Olmet (1916) y *El pobre Juan* de F. Martínez Corbalán (1917). Realizó asimismo los dibujos para dos breves crónicas incluidas en números extraordinarios: "Dichas y desdichas de la civilización" de Pérez Galdós y "La escuela de Caco" de Hoyos y Vinent (1916). Salvo alguna excepción, los textos citados apenas ofrecen alicientes ni sugerencias plásticas; tal vez por ello tampoco la presentación gráfica alcanza el nivel de brillantez de los trabajos hasta aquí citados, limitándose el dibujante a resolver los encargos con su habitual oficio y solvencia técnica[133].

Bartolozzi inicia su colaboración con un texto autobiográfico del fundador de la colección: *Mirando hacia atrás (páginas autobiográficas de una vida en la que sólo hubo erratas)*. Eduardo Zamacois recupera una serie de recuerdos amables de la infancia y adolescencia que dan ocasión al dibujante de lucir su gracia característica en la recreación de figuras infantiles[134]. Ya en la portada, de simbolismo algo trivial, muestra la imagen de un bebé ante un fondo con un sol naciente cuyos rayos y un signo de interrogación. En las ilustraciones interiores —nueve de mediano tamaño, todas sin fondos— sigue el discurrir de las anécdotas del literato desde la primera infancia a sus inicios literarios en el París de 1900, con un marcado tono de ternura burlona ante las distintas imágenes del pequeño Eduardo: el bebé vestido con una corta camisa; el chavalín subido a un taburete y viviendo sus primeras fantasías literarias, en desigual enfrentamiento con María la coja, la borrachona sirvienta de su casa de Neuilly, o sufriendo la tortura que suponía para el adolescente la obsesión de su madre por vestirlo como "niño decente" en sus años sevillanos. La simplemente correcta selección de las imágenes por parte del dibujante, con un criterio referencial y descriptivo, queda en parte alterada y distorsionada por la defectuosa maquetación, que distribuye las ilustraciones con gran retraso respecto al texto, obligando al lector a volver la página para encontrar su sentido.

Muy escaso es el interés de los dibujos realizados para *Cuadro de historia*, de Xavier Cabello, tópico melodrama de amores y celos, y para la novela dialogada en siete jornadas de Manuel Bueno, *El sabor de la vida*. Se limita Bartolozzi a caracterizar a los personajes de la aristocracia y alta burguesía, protagonistas de ambas, subrayando la belleza convencional de las mujeres y la elegancia los caballeros, en ilustraciones muy sobrias en las que prescinde casi absolutamente de los fondos. Cabe mencionar la portada de *El sabor de la vida*, en la cual muestra una enlutada figura femenina abrazada a una cruz, ocultando su rostro y apartando a una pareja de pájaros blanco y negro; alusión simbólica al drama de la protagonista, Beatriz, refugiada en la religión como rechazo frente al trivial concepto del amor mundano que mueve al resto de su familia[135]. La presentación gráfica de *Los usureros*, endeble novela de tesis de Carmen de Burgos, sigue idéntica línea —

caracterización convencional de los personajes, escenas descriptivas y sobriedad técnica—; tan sólo curiosa resulta la portada, de obvia simbología, con la imagen de un pulpo cuyos tentáculos se enroscan alrededor del signo "%"[136].

El vigor y atractivo de las ilustraciones de *Las mandíbulas*, por contraste con las tres novelas recién citadas, revela el mayor interés del dibujante hacia determinados asuntos y ambientes. Luis Antón del Olmet narra con buen pulso, reflejando su propia experiencia en el periodismo de combate, la trayectoria de Eusebio Morcillo, joven redactor de un diario republicano que, huyendo de la miseria, llega a obtener una mediana fortuna merced al chantaje a una depravada dama de la alta sociedad. Desde el inmoralismo, el narrador justifica el proceso de degradación del periodista y la renuncia a todos sus prejuicios, como respuesta natural ante una sociedad corrompida que sólo admite triunfadores o víctimas, sociedad que convierte a los hombres en bestias. La portada de Bartolozzi —con una imagen de inmediato impacto, similar a las de *La Novela de Ahora*— refleja de forma explícita esta tesis y muestra la personalidad final del protagonista convertido en fiera hambrienta, atrapando entre sus fauces la pequeña figura de una mujer. Bartolozzi plantea en las ilustraciones interiores la antítesis entre la miseria que rodea al protagonista en los capítulos iniciales y el mundo sofisticado de la víctima de su extorsión, la marquesa de Monflorit, a cuyo lujo se aproxima finalmente el periodista. Subraya el contrate a través de la diferente técnica utilizada en cada uno de los grupos de ilustraciones: a base de expresivas manchas y desdibujo refleja el ambiente depresivo de aquel "Madrid nauseabundo", encarnado en una galería de tipos sombríos y fracasados; por contra, recurre a la pureza de líneas y a la estilización en las figuras de la alta sociedad. En los primeros dibujos sigue los pasos del angustioso peregrinar de Eusebio, hundido en la indigencia absoluta: representa su figura encorvada y miserable; la imagen de la buscona callejera que lo rechaza; por fin, la estampa de don Bruno, periodista radical de la vieja escuela, alcohólico y vencido, personaje cuyos razonamientos empujan al protagonista hacia la lógica de la abyección. A partir de aquí cambia el registro de los dibujos para presentar a la bella marquesa en una imagen sofisticada, a la manera de Pepito Zamora, o escenificar uno de sus lances depravados: el baile de Carnaval al que la aristócrata lleva a su invertido amante vestido de mujer. Las dos ilustraciones finales resumen el antes y después del protagonista, de nuevo con la alternancia en la factura del dibujo: el trazo desdibujado en el tratamiento de la astrosa portera de su viejo estudio, la "seña Ufemia", y la pureza de líneas en la figura de Odette, la lujosa cortesana gabacha cuyo sexo goza con violencia Eusebio en la escena final, transfigurado ya totalmente en fiera, dispuesto a devorar el mundo[137].

A los números citados hay que sumar las ilustraciones para dos textos breves incluidos en números extraordinarios de la publicación: "Dichas y desdichas de la civilización" es un breve ensayo de Benito Pérez Galdós en el que reflexiona sobre la aparente modernización de la vida española "más de forma que de fondo" y limitada a la imitación servil de las modas europeas; la ilustración, algo convencional, representa el sentido más frívolo de la moda europeizante en dos figuras de elegancia cosmopolita: la mujer fumadora recostada en un diván, y el elegante de frac y monóculo[138]. Mucho más atractiva es la pareja de apaches que ilustra "La escuela de Caco", crónica de Hoyos y Vinent a propósito de la llegada a Madrid de los marginales parisinos que huían de la guerra[139].

La Novela Semanal.

Como colaborador asiduo de las publicaciones de Prensa Gráfica, Bartolozzi fue uno de los habituales de su colección de novelas, para la que realizó las ilustraciones de once números: *La venganza del recuerdo* de José María Carretero, *Cuarto menguante* de Pérez de Ayala, *El artículos 438* de Carmen de Burgos, *La mujer y la muñeca* de Alberto Insúa, *La hija de Cronwell* y *Jandra y el cosaco* de Cristóbal de Castro (1922), *La argolla* de Antonio de Hoyos, *La camisa fatal* de Alfonso Vidal y Planas, *La extraña pareja* de José Francés, *Espejo en tinieblas* de Alejandro Larrubiera y *El pájaro suelto* de Diego San José (1923). Queda algo limitada su labor por el formato reducido de la publicación y la sobria impresión de las páginas interiores que sólo permiten la inclusión de sencillos dibujos trazados a pluma; ofrecen más ocasión de lucimiento las portadas, cuando a mediados de 1921 las fotografías de los literatos son sustituidas por dibujos a todo color[140].

Bartolozzi inicia su colaboración en el segundo número, confeccionando para *La venganza del recuerdo*, novelita galante del director de la colección —el inefable "Caballero Audaz"— diez ilustraciones a pluma; breves apuntes que subrayan la convencional iconografía castiza de esta endeble "españolada", protagonizada por el torero y la sevillana. A tono con el sentido del relato, se detiene en las escenas cierta sensualidad en el proceso de seducción: las bocas de los amantes unidas por un beso, la niña sentada sobre las piernas de su seductor, o la sugerencia del final de la velada con las guitarras, vasos y botellas vacías tras la fiesta. El resultado no merece demasiada consideración, con la excepción de una muy acertada estampa caricaturesca del tendido de la plaza de toros, animado retrato de los característicos del público taurino: el entendido, las majas, los tipos populares, etc[141].

Es sin duda, el segundo de los números ilustrados por Bartolozzi el de mayor interés, tanto por su categoría literaria, como por el tratamiento hasta entonces inédito de los dibujos. Se trata de la novela corta de Ramón Pérez de Ayala *Cuarto menguante* —que reelaborada y ampliada aparecerá dos años después como primera parte de *Luna de miel, luna de hiel*[142]—. Bartolozzi se atiene estrictamente al subtítulo propuesto por el autor "novelita ingenua y sentimental" y recurre al estilo infantil y caricaturesco que hasta entonces había reservado a sus cuentos para niños; si posteriormente en algún caso utilizará este recurso en respuesta a la escasa sugerencia de los textos —según confesión del propio artista—, se ciñe aquí perfectamente al tono de la narración y al carácter de los personajes: el ilusorio mundo creado por doña Micaela y la Viuda de Cea, conchabadas en su pretensión mantener a sus respectivos hijos, Urbano y Simona, inocentes y puros hasta el día de su casamiento; un tono que define Andrés Amorós "entre el lirismo de la ingenuidad, la farsa grotesca y el esquema ensayístico"[143]. En las once ilustraciones de la novela se alternan escenas de la narración, las figuras de los protagonistas, a toda página y sin fondos, y dibujos menudos con toques de ambiente. Comienza escenificando el diálogo inicial entre doña Micaela Cano de Fano, su marido Leoncio y el preceptor Cástulo: encarnados en figuras caricaturescas, aparecen en torno a una mesa el marido cabizbajo frente a la arrogante garrulería de la esposa y don Cástulo, con gesto afectado. El objeto de su conversación, Urbano, se presenta en el siguiente dibujo —muy similar en su concepto a los habituales figurines teatrales de Bartolozzi— con apariencia pueril de príncipe de cuento, atildado en su traje de corte romántico. A continuación, Bartolozzi retrocede con el narrador a los antecedentes del idilio: dibuja al pequeño Urbano paseando en un pueril paisaje junto a don Cástulo Cólera, tal vez el personaje en el que se muestra más acertada la caricatura, captando la psicología de aquel "varón conspicuo por su mansedumbre y miopía extraordinarias", tan candoroso como su pupilo. El ilustrador se remite después a la infancia de Simona, cuya figura menuda encabeza la comitiva que atrae la atención de doña Micaela y dispara su ambición de emparentar con apellidos linajudos: la viuda Victoria Cea, su madre doña Rosa y el sacerdote preceptor de la pequeña. Simona y doña Rosa, personajes relevantes de la novela, merecen asimismo ilustraciones a parte: la abuela semeja a una bondadosa hada de cuento, y como tal actuará finalmente para remedio de la boda desastrosa; la joven, en correspondencia con el anterior dibujo de Urbano, posee el aspecto de graciosa princesita, sosteniendo lánguida una rosa. A partir de aquí, el dibujante sigue el hilo de la narración y resume el peculiar noviazgo en una caricaturesca imagen de Urbano escribiendo sus cartas de amor según los dictados de la pacata inspiración de don Cástulo. Para el relato de la boda y la luna de miel, el dibujante incluye tan sólo algunas notas de ambiente: la diligencia y el exterior de la "Fonda de don Bermudo" o la imagen de la criada que lleva el desayuno a Simona. Finalmente, el fracaso del matrimonio queda representado en la imagen lánguida de la joven frente a su abuela, que vuelta de espaldas se asombra ante la candidez de la nieta[144]. En conjunto, los ingenuos dibujos de Bartolozzi apoyan con ligereza el tono de farsa y el humor irónico del autor; en un trabajo sin mayores pretensiones, el dibujante acierta en la caracterización caricaturesca de los personajes y en la leve sugerencia del desarrollo narrativo.

Escaso comentario merecen las ilustraciones para los siguientes títulos. En *El artículo 438*, de Carmen de Burgos, Bartolozzi caracteriza de manera convencional a los esquemáticos personajes de esta melodramática novela de tesis[145]. En *La mujer y la muñeca*, narración melodramática protagonizada por estereotipados artistas, posee algún atractivo la interpretación gráfica de las notas de ambientación del París bohemio en el que Alberto Insúa sitúa la acción: callejas, cafés y los tipos de pintores y artistas de aspecto agreste[146]. Con un correcto ejercicio de ambientación histórica resuelve *La hija de Cronwell*, recreando las

indumentarias de época de soldados y damas del entorno del Lord Protector y subrayando las escenas de mayor tensión de la animada trama de Cristóbal de Castro en torno a los amores imposibles de Lady Isabel y el conspirador Enrique Hewet, fiel a Carlos II. En otra novela del mismo autor, *Jandra y el cosaco*, Bartolozzi confecciona la primera de sus portadas para la publicación: presenta la figura siniestra de uno de los personajes, el cosaco Dimitrich, con una técnica cartelística a base de tintas planas en tres colores; algo chocante resulta el estilo ingenuo de las ilustraciones interiores —similares a las de *Cuarto menguante*—, no demasiado adecuado al pretendido patetismo que imprime el autor su narración, el drama de la sufrida madre a cuyos hijos intenta arrastrar el cosaco hacia el crimen y la degradación[147].

Gran impacto visual posee la cubierta realizada por Bartolozzi para el truculento relato de Hoyos y Vinent, *La argolla*, que presenta la imagen siniestra del cadalso donde dos figuras con la cruz en sus manos esperan el garrote vil; un dibujo en siniestros tonos grises que constituye buen anuncio del tremendismo de esta novela de ambiente rural de Hoyos y Vinent. Por contra, las ilustraciones interiores resultan en conjunto algo convencionales y no llegan a reflejar con eficacia la intensidad de la acción: la tórrida relación amorosa entre Micaela y Carmelo ante los ojos de Genaro, el marido paralítico e idotizado a causa de un accidente, y el proceso de degradación de los amantes, que llegan al crimen y a la expiación final en el patíbulo. Tan sólo muestra Bartolozzi cierta capacidad de síntesis en la sugerencia del ambiente opresivo del pueblo, enfrentando las figuras toscas pero hermosas de Carmelo y los labradores a la agobiante vulgaridad del entorno de Micaela, representado en las figuras casi caricaturescas reunidas en casa de la Marquesa[148].

Bartolozzi recurre de nuevo a la ingenuidad y al infantilismo en la portada e ilustraciones de *La extraña pareja*, acertando con especial gracia y penetración psicológica en la galería de tipos descritos en la novela de José Francés. La equívoca relación entre una decrépita anciana y un fornido mocetón es el leve pretexto anecdótico que sirve al narrador para abocetar el cuadro colectivo de la clientela de un café frecuentado por parejas de enamorados. Por su parte, los retratos de Bartolozzi van desde la intencionada caricatura a una idealización pueril de los personajes: los camareros, las parejas de novios arrullándose, el viejo verde leyendo la novela subida de tono, la muchacha rolliza con el novio militar, o la singular imagen de una pareja de lesbianas. En cuanto a los protagonistas, tanto en el dibujo de portada como en las ilustraciones, el dibujante contribuye al equívoco, aunque predispone al lector a adivinar la verdadera relación de ambos —madre e hijo— al compatibilizar ciertos rasgos caricaturescos con unas facciones en las que se adivina la bondad en la vieja y la honradez del obrero en el robusto joven[149].

Los escasos alicientes literarios de la melodramática *Espejo en tinieblas*, de Alejandro Larrubiera, se traducen en una rutinaria interpretación gráfica: lindante con la cursilería es la imagen del amorcillo que sostiene el espejo en el dibujo de portada; más acertados son algunos toques castizos de las ilustraciones interiores, en especial, la imagen caricaturesca del Tío Fermín, caracterizado como tópico personaje sainetesco, borrachín y vividor pero de buen corazón, que apacigua al matrimonio protagonista[150]. Finalmente, el mayor mérito de las ilustraciones de *El pájaro suelto*, de Diego San José —insulso episodio sentimental en el contexto de las tramas de los liberales conspiradores en los últimos años del reinado de Fernando VII— es la recreación de la indumentaria de majas y tipos románticos, trazada con una estilización ingenua que prefigura en cierta forma su estilo como figurinista teatral. La cubierta representa la imagen estereotipada del conspirador romántico, en un dibujo que pone de manifiesto el inusual sentido cromático de Bartolozzi, con una vistosa combinación de amarillo, azul turquesa y salmón[151].

La Novela de Hoy.

Entre 1922 y 1924, Bartolozzi confeccionó las portadas e ilustraciones de cinco novelas de la popular colección dirigida por Artemio Precioso: *El vagabundo inapetente* de José María Salaverría y *El primer abrazo* de Artemio Precioso (incluidas en el mismo número), *La triste Adriana* de Ramón Pérez de Ayala, *Unos pasos de mujer* de Wenceslao Fernández Flórez y *La carabina* de Magda Donato[152]. La labor de Bartolozzi se ajusta a las características del formato de la publicación —idénticas a las de *La Novela Semanal*—, alternando ilustraciones muy convencionales, con otras más inspiradas. El mayor atractivo radica en las portadas, realizadas con su característica técnica cartelística que en este periodo aplicó también a algunos trabajos para la prensa, como las cubiertas de *Nuevo Mundo*.

En la portada de *El vagabundo impenitente*, Bartolozzi recorta el perfil sombrío del protagonista sobre un fondo amarillo, aplicando tonos azules y verdes; en los dibujos del interior aplica el pincel y la mancha —técnica inhabitual tanto en las ilustraciones de esta y la anterior colección, en las que recurre a la sencillez del trazo de la pluma— para realzar el tono patético y el ambiente miserable que rodea al personaje central. Completa el número un cuentecillo galante de Artemio Precioso, *El primer abrazo*, que el ilustrador despacha con un dibujo de cierta insinuación erótica[153].

Respecto a *Unos pasos de mujer*, considerada por algunos críticos como una de las mejores novelas cortas de Fernández Flórez, Bartolozzi muestra desigual acierto en la captación de la psicología de los personajes, en la que centra toda su atención. La portada, en la que combina el trazo a pluma con manchas de tonos amarillo, mostaza y ocre, sugiere ya en los rostros de los protagonistas el conflicto de la narración, la peculiar relación de amor-odio entre Fausto Ariza y Rocío: la mujer, hermosa, entregada y sumisa; el hombre, como tipo curtido de gesto hosco y desconfiado. En las ilustraciones interiores Bartolozzi subraya la imposibilidad de su relación contraponiendo las actitudes de la pareja: muestra la figura siempre desvalida de Rocío, representada en un tipo femenino un tanto convencional; más conseguida resulta la caracterización de Fausto y la evolución de su psicología, desde la galanura chulesca en su primer encuentro con la mujer en la taberna, hasta su brutal resolución al despacharla de su casa. También capta con habilidad los tipos de los personajes secundarios, en especial, el del padre de Rocío, tenor fracasado y alcohólico, representado como figura de anticuada elegancia y rostro consumido[154].

Mucho más amables, acordes con el tono de la obra, son las ilustraciones de Bartolozzi para *La Carabina*, de Magda Donato. Constituye su principal acierto el reflejo de la evolución del personaje central, doña Paulina, una señora "bien" venida a menos cuyo buen fondo le hace fracasar en el oficio de señora de compañía —al quedar embarazada la joven a la que tutelaba— y que termina regentando una casa de citas. Los dibujos siguen en detalle este proceso: el inicial querer y no poder, en su empeño por mantener las apariencias, con una curiosa imagen de doña Paulina bajo el espejo de Pombo, donde acude a tomar chocolate y ensaimada de balde; en el ingrato papel de carabina, intentando pasar desapercibida tras los novios; finalmente, con la imagen venerable, de fingida respetabilidad, que le proporciona el desahogo de su postrer negocio. En cuanto a los personajes secundarios, Lily responde al patrón de la joven estilizada y moderna de los veinte, según el canon de Penagos, Rivas o Baldrich; sus padres, los señores del Peral, son caricaturizados según la iconografía del nuevo rico, con impertinentes la cursi doña Eloísa, y en actitud enérgica ante el desliz de su hija su orondo marido; en contraste, la imagen de la señora Antonia, la portera y sabia consejera de doña Paulina, refleja la natural simpatía del dibujante por esta figura popular[155].

2.3.2. Colaboración de Salvador Bartolozzi en la prensa madrileña.

Como reputado profesional de la ilustración gráfica, Bartolozzi colaboró con gran asiduidad en las más importantes revistas gráficas y diarios de su tiempo. La presencia cotidiana de sus dibujos en las páginas de las publicaciones de mayor tirada de la prensa madrileña, además de suponerle una rentable compensación económica, otorgaron al dibujante una popularidad y prestigio entre el gran público al alcance de muy pocos artistas de su tiempo; reconocimiento que sobradamente justifican la calidad y magnitud de su tarea: más de un millar de dibujos —sin contar los destinados a las páginas infantiles— que la prensa de la capital publicó regularmente entre 1910 y el comienzo de la Guerra Civil.

Dentro de la heterogeneidad de las publicaciones en las que colabora, Bartolozzi responde con eficacia a las características esenciales de la prensa, asumiendo la continua actualización de asuntos y técnicas, la variedad y ligereza de las imágenes, así como el inevitable grado de provisionalidad y premura que impone el medio; todo ello da ocasión al dibujante de exhibir su peculiar versatilidad en las muy distintas facetas que debe afrontar: ilustrador de las secciones literarias, autor de portadas y dibujos originales, en el papel de publicista de la casa Floralia, humorista gráfico en chistes e historietas o, incluso, figurinista de modas.

La obra publicada por Salvador Bartolozzi así como la de caricaturistas de la talla de Xaudaró, *Apa*, Bagaría, *K-Hito* o ilustradores como Ricardo Marín o Penagos, que hicieron compatible su condición de artistas de prestigio con la de "periodistas gráficos", elevaron el nivel del dibujo de diarios y revistas hasta una cota de calidad sin precedentes en la historia de la prensa española: una caricatura de Bagaría adquiere el valor y la resonancia de un contundente editorial; un apunte de Marín posee la agilidad de la nota de actualidad o la precisión de la más oportuna instantánea fotográfica; una ilustración de Penagos, la sugerencia de la más sabrosa crónica; y, en ocasiones, un dibujo de Bartolozzi es perfectamente equiparable a la más reputada colaboración literaria.

Nuevo Mundo.

Si no la más relevante por su calidad o cantidad, la colaboración de Salvador Bartolozzi en el semanario fundado por José del Perojo sí fue la de carácter más vario y la más prolongada en el tiempo[156]. Refleja, por ello, el paulatino proceso de afianzamiento del artista desde el mínimo relieve de sus primeros dibujos hasta la posición de prestigio alcanzada en los años veinte, cuando su firma se convierte en aliciente promocional para el semanario; resulta, además, un completo catálogo de los distintos géneros que el dibujante afronta en su vida profesional, desde el chiste gráfico, las portadas o las páginas publicitarias hasta la ilustración de cuentos, poemas y novelas. En los más de ochenta distintos trabajos realizados durante más de veinte años de vinculación a la revista, Bartolozzi asimila cabalmente las premisas de "amenidad y ligereza" que Francisco Verdugo quería para su semanario, integrándose en la "labor de colmena" de artistas y literatos y periodistas que hicieron de *Nuevo Mundo*, un semanario popular sin grandes pretensiones, pero siempre atractivo y moderno.

Chistes gráficos.

En 1909 y principios de 1910 Bartolozzi realiza para el semanario una serie de chistes gráficos que, si bien evidencian cierta inexperiencia, no dejan de exhibir un peculiar humor y una factura primitiva muy expresiva y libre. Humor negro e hiriente ironía son los ingredientes básicos de estas viñetas de desigual gracia que lanzan sus dardos contra las diferentes capas de la sociedad española. Así, el titulado "Amor es sacrificio" es un brutal chascarrillo contra la cursilería burguesa, a la que opone la franqueza simplona del pueblo llano en "La nueva cocinera". Otros chistes, de sabor costumbrista y sainetesco, ponen en solfa las ínfulas de tipos de la baja burguesía, como el hortera protagonista de "Entre novios". Con rictus cínico Bartolozzi ironiza sobre las improbables pretensiones galantes de patéticos personajes, como el anciano desdentado y miserable protagonista de "Con buen fin", la grotesca vecina de "La virtud ante todo" o la portera esperpéntica del chiste titulado "Entre vecinas"[157]. En general, Bartolozzi destila cierta amarga ironía frente a una sociedad madrileña pacata y vulgar; su simpatía parece inclinarse más bien por tipos pícaros, como los ingeniosos golfos de "Un fenómeno". Finalmente, en "A grandes males..." recuerda el ambiente

parisino en una breve anécdota protagonizada por dos tipos característicos, la estilizadísima Mlle. Pipí y el forzudo Colón, "El rey del bíceps"[158].

Portadas y dibujos originales.

Tras un paréntesis de tres años, la firma de Bartolozzi vuelve a las páginas de *Nuevo Mundo* cuando en 1914 comienzan a publicarse sus anuncios del jabón Flores del Campo; sin embargo, no será hasta mediados de 1915, coincidiendo con la entrada de Francisco Verdugo en la dirección, cuando se integre de forma definitiva en la nómina de habituales colaboradores del semanario. Ya por entonces sus dibujos en *Por Esos Mundos* y *La Esfera* le hacían figurar como uno de los dibujantes más reputados del momento, de ahí que Verdugo le conceda cierta responsabilidad al confiarle la confección de varias portadas, uno de los aspectos que había remozado la nueva dirección en su esfuerzo por hacer más atractiva la publicación. Son portadas con dibujos a color sobre fondo blanco, en las que Bartolozzi alterna sus siempre acertadas escenas infantiles, con bustos y figuras femeninas de castiza estampa o a la moda del día; imágenes estas últimas próximas en concepto al figurín de modas, que definen la actitud más profesional del dibujante, bien lejos de la línea expresiva e ingenua de sus primeras colaboraciones.

Mayor interés poseen las portadas publicadas por Bartolozzi a partir de 1919, con un concepto más moderno en la técnica, cercano al del cartel, y mayor variedad temática. Siguiendo la práctica que desde principios de siglo iniciara *Blanco y Negro*, el semanario había convocado aquel año un concurso de portadas cuyo primer premio correspondió a una obra de Mezquita Almer; sin embargo José Francés, en su glosa de la exposición de originales en el Círculo de Bellas Artes, disentía del fallo del jurado y comentaba sus preferencias:

> Más que la obra de Mezquita Almer me han interesado las cinco portadas de Gabriel García Maroto y las cuatro de Salvador Bartolozzi [...] Salvador Bartolozzi, a pesar que no desdeñó prescindir del tópico de la lectura, destacaba su aristocratismo inconfundible. Sus cuatro portadas tenían sendas cualidades de belleza y de irreprochable buen gusto; pero sobresalía la que representa un indio, ante la cual hemos hallado esa extraordinaria virtualidad estética de Salvador Bartolozzi, el maestro del género, a quien siempre se le puede llamar de este modo sin temor a ulteriores rectificaciones[159].

Los cuatro originales fueron adquiridos por el semanario y publicados ese mismo año (en los números del 11 y 18 de julio y 5 y 24 de octubre); constituyeron además el anticipo de una serie de portadas realizadas por el artista de forma regular hasta 1922. Pese a su concesión al citado "tópico de la lectura" —muchas de las figuras ojean o llevan en su mano el semanario— muestran una gran diversidad de asuntos; así, junto a las consabidas figuras femeninas vestidas a la moda y a las estampas infantiles, introduce motivos nuevos: máscaras carnavalescas, figuras orientales o una atractiva serie de animales exóticos trazados con un particular concepto de la síntesis y con un sentido decorativista característico del momento. Otras se acercan al sentido del chiste gráfico y la caricatura, como la que muestra al rechoncho nuevo rico instalado en su sofá o al tipo aristocrático que ojea el semanario frente a una mesa bien surtida de vinos y licores. Bartolozzi deja patente la plena asimilación de las técnicas del cartel, manejando con soltura tintas planas y *patterns* decorativos para ofrecer atractivos juegos cromáticos en las figuras y los fondos. De esta forma, las portadas de los ejemplares cumplen de forma idónea, a la manera de diminutos carteles, la función de apelación al posible comprador.

Aunque más esporádicamente, en años sucesivos Bartolozzi realiza con idéntico concepto nuevas portadas. La más llamativa es, sin duda, la última que había de publicar en el semanario, en el número especial de verano del año 1932: una deliciosa figura femenina que entra en el agua con un atrevido traje de baño y un caricaturesco flotador; una imagen desinhibida y moderna que refleja el correr de los tiempos y la nueva libertad de costumbres que parecían imponerse en la España republicana.

En total, el dibujante confeccionó más de treinta portadas para *Nuevo Mundo*; evolucionando desde un concepto más cercano al de la ilustración y cierta limitación temática, hasta la asimilación de la técnica cartelística y la diversidad de motivos. Interesa subrayar la acertada síntesis del espíritu característico del semanario que Bartolozzi capta en sus portadas, con un sentido decorativo y ameno, desde el guiño

humorístico o dando cuenta de la actualidad a través del reflejo más liviano y sugestivo que representa la evolución de la moda femenina.

El mismo reflejo del acontecer de su época puede hallarse en los escasos pero excelentes apuntes y dibujos originales de Bartolozzi publicados por el semanario: el impacto de la Gran Guerra, en la espeluznante alegoría titulada "¡1915!", o el testimonio de los más amables años veinte: los bailes de la popular Antonia Mercé, "La Argentina", en una bellísima doble página con apuntes tomados del natural; la visión humorística del turismo madrileño en "El veraneo en la sierra"; el difícil trance infantil del regreso a las aulas en septiembre en las páginas tituladas "Al cole" o la evolución de una pareja antaño chulesca y barriobajera, ogaño de porte aristocrático en "El hábito no hace..." [160].

Ilustraciones de las secciones literarias.

Entre 1916 y 1921 Bartolozzi ilustró para el semanario varios cuentos cortos y poemas, aunque sin la frecuencia y continuidad de su colaboración en *La Esfera*. Precisamente, *Nuevo Mundo* había adoptado en este periodo el diseño de página de la revista hermana con la que además compartía las firmas literarias; por ello, las características de la participación de Bartolozzi son idénticas en una y otra[161]. Sin embargo, entre 1922 y 1924 la presencia del dibujante en el semanario será constante por la publicación en sus páginas de tres novelas por entregas con abundantes ilustraciones: *El diablo amarillo* y *La falange sagrada*, del creador del popular Fu-Manchú, Sax Rohmer (Arthur Sarsfield Ward), y *La pared de tela de araña* de Tomás Borrás.

La publicación de estas novelas entraba dentro de una campaña de renovación de la revista que venía anunciándose en los números anteriores con cierto despliegue de medios. Al respecto, resulta muy significativo el papel relevante que en las páginas promocionales se concede a los ilustradores de la casa: en el anuncio de "Importantes mejoras" publicado a doble plana, se destaca en el centro la portada de Bartolozzi para la primera de las novelas de Rohmer, cuya publicación constituye el máximo aliciente; a su alrededor aparecen las fotografías de cuatro de los más populares dibujantes de la revista, Penagos, Marín, Echea y Zamora —autores de otras novedades— y la de Bartolozzi al pie de su "admirable dibujo". La inclusión de estas fotografías da idea de la preeminencia concedida por el semanario a sus dibujantes, muy por delante de los colaboradores literarios a los que se dedica una mínima referencia. Es también sintomático el distinto relieve de los caracteres tipográficos referidos a la novela de Rohmer, cuyo nombre aparece en tipos mucho menores que los que anuncian el del ilustrador[162].

El diablo amarillo y *La falange sagrada o Un gran misterio budista* enfrentan al dibujante con un género, la novela de misterio con personajes y ambientes exóticos, con el que estaba más que familiarizado desde su ya lejana colaboración en *La Novela de Ahora*. La portada de *El diablo amarillo* presenta la efigie siniestra de Fu-Manchú, la encarnación más popular del mito del "peligro amarillo", líder de aquellas sociedades secretas cuyas conspiraciones llenaron miles de páginas de la literatura policiaca y de misterio de la época, y a quien el cinematógrafo consagrará como uno de los villanos clásicos del misterio y del terror. El dibujo da cuenta de la mera eficacia profesional con la que Bartolozzi resuelve las novelas de Rohmer, acorde con el simple sentido de entretenimiento de los textos. Así, la selección de las ilustraciones está guiada en ambas novelas por un criterio algo rutinario, centrado el dibujante fundamentalmente en la escenificación de momentos culminantes, las situaciones de amenaza o los crímenes que se suceden sin descanso en la narración. En cuanto a la caracterización de los personajes, resulta sumamente convencional en el caso de los héroes —Mayland Smith y el doctor Petrie—; por contra, se recrea Bartolozzi en los tipos amenazadores de los exóticos antagonistas, Fu-Manchú y sus secuaces del "Movimiento Amarillo", y en la enigmática belleza de figuras femeninas como Karamanéh, cómplice del demonio oriental. Sin duda, constituye el aspecto más sugestivo en estas ilustraciones la utilización de motivos y técnicas cinematográficas en muchos de los dibujos: primeros planos, expresivos juegos de luces y sombras o encuadres y perspectivas inusuales en planos picados y contrapicados. Destacan muy especialmente algunos planos generales de exteriores, en escenas nocturnas urbanas que dan un adecuado toque de ambientación a las misteriosas peripecias de la novela; ejemplos de una técnica que se nutre de hallazgos del futurismo y del expresionismo cinematográfico y pudiera calificarse de *caligarista*[163].

Frente a la fantasía desplegada en las novelas de Rohmer, Bartolozzi imprime un carácter naturalista, descriptivo y casi documental a sus ilustraciones para *La pared de tela de araña*, a tono con el carácter de esta "novela de costumbres marroquíes" de su amigo y contertulio pombiano, Tomás Borrás. El autor retoma el motivo clásico del viejo y la niña en la narración de la pasión senil de Abdala-ba-el-Medi por la adolescente Axuxa; un amor desgraciado a causa de la incapacidad física del anciano, la sensualidad insatisfecha de la joven, y la intervención del intrigante Shalum. Como fondo, las escaramuzas y episodios de la toma de Xauen por "el hombre de la hora", el general Dámaso Berenguer, narrados con cierto entusiasmo bélico por Borras, quien refleja sus experiencias de dos años como corresponsal de *El Sol* en la guerra marroquí[164]. Sin perder el pulso narrativo, el autor privilegia la descripción minuciosa de costumbres, lugares y tipos: tras unos primeros capítulos ambientados en Tetuán, el rapto y búsqueda de la joven Axuxa da pie al autor a realizar un recorrido por los campamentos españoles, los barrios judíos de ciudad tomada de Xauen o los misteriosos campamentos montañeses de las tribus bereberes. Bartolozzi debió acometer con toda seguridad un previo trabajo de documentación para la confección de las más de cuarenta ilustraciones de la novela. Tal vez pudo servirse de los archivos fotográficos de Prensa Gráfica, que habían de ser abundantes tras más de quince años de plena actualidad del conflicto marroquí; cuales fueren sus fuentes, parece al menos evidente la utilización de fotografías en la recreación de algunas de las escenas de las callejas de Tetuán o del exterior de Xauen. Dota además de un carácter muy sobrio a la mayoría de dibujos, prescindiendo de los fondos y centrándose en la descripción de tipos con análoga factura realista y casi fotográfica; un estilo que alterna con imágenes más expresivas en contadas escenas: la evocación del *Ashma* o carnaval de Tetuán, la caricaturización del judío Abraham Yahuda Pinto o la sensual figura de la adolescente Axuxa. En el haber del ilustrador ha de apuntarse la perfecta ambientación y la captación documental de los tipos marroquíes; se echa en falta, quizá, una más sugerente respuesta a las posibilidades plásticas de los episodios protagonizados por Axuxa, cuyo sutil erotismo y ambigua sensualidad adolescente dan ocasión a las páginas más atractivas de la novela de Borrás.

A partir de 1925 la colaboración de Bartolozzi en las secciones literarias de *Nuevo Mundo* es más ocasional. Interesa subrayar la simplicidad expresiva de los dibujos de los años treinta, en los que se advierte la paulatina evolución hacia su estilo último. Por su significación, merecen comentario los dibujos que ilustran "Aquel día...", un poema en alejandrinos con el que Luis Fernández Ardavín conmemora el primer aniversario de la proclamación de la República: Bartolozzi simboliza el entusiasmo popular de aquella fecha en dos grupos, hombres y mujeres por separado en cada una de las páginas, reunidos en manifestación bajo el ondear de la bandera tricolor; las figuras apenas abocetadas y muy expresivas reflejan el paso decidido de los hombres, con vestimentas de obreros y campesinos, y el baile y bullicio de unas mujeres, ya no a la última moda de París, sino con sencillo atavío, representación de la "República democrática de trabajadores"[165].

Por Esos Mundos.

Si *Nuevo Mundo* había ofrecido a Bartolozzi sus primeras oportunidades de publicar en una revista de gran tirada, fue en el suplemento mensual de la revista de Perojo, *Por Esos Mundos*, donde su firma ocupó ya de forma regular un lugar relevante como ilustrador habitual de las páginas de literatura: entre 1910 y 1916 ilustró una veintena de cuentos y novelas cortas, siete piezas teatrales y dos poemas; realizó además dos portadas y una historieta en las páginas humorísticas. Su presencia coincide con el periodo de mayor nivel artístico de una publicación que hasta la aparición de *La Esfera* fue, entre las de su género, la más innovadora en la parte gráfica, dando entrada a dibujantes como Ricardo Marín, Manchón, Vivanco, Penagos o Moya del Pino.

Sin salir de las características vulgarizadoras de una revista miscelánea, esta "Publicación mensual de Literatura, Arte y Actualidades" quería dar el complemento de cultura y selección a la ligereza y frivolidad de *Nuevo Mundo*; aportaba para ello la cuidada presentación gráfica de sus diferentes secciones así como una selecta nómina de colaboradores que no excluía las firmas de jóvenes talentos, como era el caso de Manuel Abril o José Francés en la crítica de arte. También en las páginas de literatura junto a firmas extranjeras y autores consagrados —Valle-Inclán, Benavente, Linares Rivas— tuvieron cabida los nuevos valores; así,

Bartolozzi pudo ilustrar varias obras de literatos de su generación como Andrés González-Blanco, Ramírez Ángel, Antonio de Hoyos o Ramón Gómez de la Serna.

En el número de enero de 1910 *Por Esos Mundos* anuncia el inicio de la colaboración del artista madrileño junto a Cerezo Vallejo a raíz del éxito de sus envíos al *Salón de Humoristas* de 1909:

> Tanto los hermanos Bartolozzi como Cerezo Vallejo serán en adelante asiduos colaboradores en la parte artística de esta revista, y en este mismo número dos de los cuentos de nuestra sección literaria van ilustrados por ellos[166].

Como "Hermanos Bartolozzi" habían enviado sus obras conjuntamente Benito y Salvador al certamen organizado por Alcoverro y Montagud, aunque no hay duda de que fue Salvador el autor de las ilustraciones para el cuento de Felipe Trigo, *La plaga*, anunciado por la publicación y de todos los que durante algún tiempo siguieron apareciendo con la misma indicación. Este semianonimato pronto se despeja cuando el dibujante sustituye desde abril de 1910 su antigua rúbrica con una simple "B" mayúscula por la que habría de ser su definitiva firma artística; un cambio muy sintomático que ilustra el proceso de maduración de un artista que entraba de lleno en la actividad profesional. En estos primeros trabajos, Bartolozzi pone en evidencia la absoluta modernidad de su factura, frente al estilo más tradicional de ilustradores habituales en la revista como *Karikato* o F. de la Mota, adaptándose además a las limitaciones expresivas y especificidad exigidas por el medio.

Novedosa es su manera de concebir y seleccionar las imágenes, con un criterio que aplicará por igual a textos narrativos o dramáticos publicados en la revista —aunque en el segundo caso, con implicaciones respecto al teatro de la época, que se analizarán al estudiar su labor escenográfica—: En los cuentos y novelas cortas el dibujante suele seguir un esquema básico en el que alterna imágenes simplemente referenciales, al hilo de la narración, con otras que resumen en un símbolo o sugerencia el tono general del texto; en este segundo grupo, junto a dibujos de carácter antirrealista y explícitamente simbólico, selecciona otros motivos tomados de la anécdota pero que por su expresividad cumplen idéntica función.

El empleo de dibujos de carácter simbólico puede verse, por ejemplo, en "El fantasma de la vida", un cuento de Donoso Cortés que narra las tentaciones y dudas que se plantean a una monja, Sor Crucifixión, al visitar a su hermana y su sobrina y evocar la sombra de la posible felicidad perdida por su renuncia a la maternidad[167]. Bartolozzi resume la breve anécdota en tres ilustraciones descriptivas: la estampa de un tren que avanza en el paisaje; la protagonista recibida en la estación por sus anfitriones; por fin, las hermanas frente a la pequeña sobrina. Pero una cuarta ilustración rompe radicalmente con el tono de las anteriores y se remite a la imaginería prerrafaelista: representa un retablo en cuyo centro aparece la imagen idealizada de la monja sosteniendo una paloma entre sus manos; a su derecha, símbolos que evocan la vida religiosa; a su izquierda, la figura de un tentador sátiro que parece susurrar en su oído. Sintetiza este último dibujo el problema de conciencia de la protagonista, escindida entre el ideal místico y la tentación del mundo; un motivo, por otra parte, típico del modernismo y que inmediatamente remite a las páginas de *La Voluntad* de Azorín o *Camino de Perfección* de Baroja[168]. El mismo esquema, aunque resuelto en una sola ilustración dividida en dos viñetas, puede verse en "El último centauro" de Pablo Heyse. La viñeta mayor representa la escena de la entrada del viejo centauro en el pueblo causando la expectación y el terror de las gentes; un dibujo con un tratamiento muy expresivo tanto del espacio como de las figuras humanas. Inserto en una pequeña viñeta en la parte inferior izquierda, el segundo dibujo muestra la silueta estilizada del ser mitológico con los rayos de un sol naciente en el fondo, con un estilo mucho más simplificado. Resume así con gran sencillez el contraste que plantea el autor entre el mundo idílico de la Edad de Oro, del que procede el centauro, frente al prosaico y burdo mundo contemporáneo en el que resucita[169]. Por otra parte, las referencias a la pintura simbolista y al prerrafaelismo están presentes en las ilustraciones de otros títulos, como "Lady Godiva" o "El ascenso del rey", testimonio de la atracción de Bartolozzi por el universo pictórico de Burne-Jones y su evocación idealizada de la Edad Media[170].

No obstante, en la mayor parte de sus ilustraciones, Bartolozzi prescinde de tales referentes e intenta dar una interpretación sugestiva de los textos a través de la caracterización expresiva de personajes y

ambientes. Un ejemplo excelente son dos de los dibujos de "El grumete" en los que subraya el choque entre el ideal soñado y la realidad, experimentado por el protagonista de este cuento de Andrés González-Blanco: en la primera ilustración muestra la enclenque y alelada figura de Pepito, el niño de buena familia, junto a su preceptor don Ramiro, un curita obeso y adamado, formando una pareja grotesca que desde la lejanía observan los hijos de los pescadores de Puertuco; en una segunda imagen, la estampa del niño aparece ahora agigantada y orgullosa, mirando el mar desde un acantilado como un personaje romántico ante un lejano horizonte de soñados viajes y aventuras[171]. En otro cuento de González-Blanco, "La cubanita", plantea un similar contraste entre el ramplón ambiente de la ciudad de Episcópolis y la personalidad fuera de lo común de la protagonista, que el dibujante caracteriza primero en su perfil de elegancia y coquetería, para destacar luego su fuerza y coraje en la escena en la que salva a una niña de un incendio; más interesante es la captación del rutinario vivir de su entorno en dos escenas de grupo, el paseo de los pretendientes ante su casa y la imagen de una procesión religiosa, con un tratamiento naturalista de las figuras cuyos rasgos se funden en una masa anónima[172].

En las ilustraciones de "Viaje sentimental" de Carmen de Burgos, o "La ciudad desconocida" de Hoyos y Vinent, Bartolozzi retrata los ambientes cosmopolitas que frecuentan las respectivas protagonistas; el mundo elegante de la veleidosa francesita Susana y de la decadente millonaria americana Izé Kranille está tratado con una estilización a la manera de Toulouse-Lautrec, con el particular matiz ingenuo y expresivo con que Bartolozzi interpreta a su maestro[173]. Esta impronta aparece también en una de las portadas realizadas para la publicación, con el aliciente de mostrar las raras dotes de colorista características del dibujante: se trata de un tipo femenino absolutamente estilizado trazado con una factura a base de manchas de difícil cromatismo, ocres y verdes en los fondos y rojos y violetas en la figura.

Hay que citar, finalmente, la curiosa interpretación de Bartolozzi del mundo extraterrestre imaginado por H.G. Wells en su conocido cuento "Un secreto maravilloso". El dibujante resuelve el texto con dos ilustraciones que parecen seguir la técnica cinematográfica del "zoom": la primera presenta al anticuario Mr. Cave observando la maravillosa esfera que le comunica con la vida marciana; la segunda, en una viñeta circular, acerca al lector al detalle lo que en la esfera ve el protagonista: unos pintorescos seres alados en un paisaje de fantásticas montañas. Una interpretación de los habitantes de Marte que Bartolozzi retomará, caricaturizándola, en los cuentos infantiles de las aventuras de Pinocho[174].

En conjunto, el mayor aliciente de las ilustraciones de Bartolozzi en la revista *Por Esos Mundos* reside en el reflejo continuado del proceso de maduración del artista entre 1910 y 1913, época de mayor frecuencia de sus colaboraciones[175]; ensaya el dibujante fórmulas muy diversas, desde la utilización de la imaginería prerrafaelista y simbolista hasta la estilización postmodernista, o la captación naturalista de la realidad que, en ocasiones, por la acentuación de los rasgos se aproxima a una forma de expresionismo de raigambre goyesca. Se trata de un periodo de búsqueda y tanteo, con hallazgos espléndidos, que desembocará en la etapa de plena madurez que a partir de 1914 muestran las ilustraciones publicadas en *La Esfera* o *El Libro Popular*.

La Esfera.

Desde la publicación de una alegoría caricaturesca alusiva a la Gran Guerra, "Nuevo Conflicto", hasta las ilustraciones para un poemita de los Quintero, "Yo no quiero crecer", Salvador Bartolozzi realizó más de doscientas colaboraciones en *La Esfera*, el semanario gráfico más innovador y de mayor calidad del primer tercio de siglo. Junto a Sancha, Penagos, Ribas, Echea, Marín y Varela de Seijas, Bartolozzi fue uno de los artistas que imprimieron un original sello gráfico a la revista, fundamentalmente en una primera etapa entre 1914 y 1920; en los años siguientes, si bien correspondió a otros dibujantes más jóvenes mantener pujante aquel tono de modernidad, la firma de Bartolozzi nunca faltó como aval de calidad en la ilustración de sus páginas.

Por sus magníficas características de formato, impresión y maquetación *La Esfera* fue un excelente vehículo de lucimiento de la depurada técnica de Bartolozzi, incluidas las dotes de colorista que en otros medios apenas pudo ejercitar. Constituye por ello el mejor catálogo en el que seguir la evolución estilística

de sus ilustraciones en el largo periodo entre 1914 y 1931; una trayectoria que, en síntesis, pudiera resumirse en dos etapas: la primera, hasta los años finales de la segunda década del siglo, en la cual el dibujante se afianza en un estilo muy personal, pleno de vigor, en el que cristalizan todos sus ensayos precedentes; a partir de los veinte, cuando su obra parece evidenciar ciertos síntomas de agotamiento, Bartolozzi inicia una segunda etapa de búsqueda, caracterizada por una variedad estilística, de la que surgen, junto a ilustraciones muy convencionales y amaneradas, valiosos hallazgos expresivos. Sobre la heterogeneidad de las obras publicadas, Bartolozzi asimila el espíritu general de un semanario que, de forma similar a la revista *Por Esos Mundos*, pretendía conjugar el rigor y selección de las revistas literarias con los criterios más livianos de la prensa gráfica de actualidad, pero con un tono mucho más moderno y cosmopolita que aquella. Asume igualmente el ilustrador la diversidad de registros del semanario: oscilando entre la alta calidad artística de algunos de sus dibujos originales y, en el otro extremo, la nota *kitsch* de sus más endebles ilustraciones, Bartolozzi ofrece a los lectores un variado repertorio que comprende la evocación del pasado histórico o el reflejo de la actualidad del día, cuadros regionalistas y castizos o notas de exotismo cosmopolita, amables estampas galantes o imágenes de desgarrador expresionismo.

Junto a casi una decena de dibujos originales y algunas portadas, el núcleo de la colaboración de Bartolozzi en *La Esfera* lo constituyen las ilustraciones de poemas y cuentos, los dos géneros más habituales en las páginas literarias de la revista. La nómina de autores es bien extensa, incluyendo desde los narradores del realismo decimonónico a los que se hicieron un nombre en las revistas noveleras, desde la pléyade poética modernista a la nutrida legión de epígonos más o menos originales.

Páginas poéticas.

Como apuntaba Margarita Nelken, en un comentario antes citado, el género lírico por su subjetividad concede al ilustrador un amplio grado de libertad interpretativa y le permite ciertas licencias que serían peor aceptadas por el lector de cuentos, crónicas o novelas[176]. Bartolozzi aprovechó tales posibilidades en las páginas poéticas de *La Esfera*, en las que, por ende, el criterio de montaje de la publicación privilegiaba en muchos casos la ilustración sobre el texto. Constituyen, por ello, el paradigma de mayor intimidad en la conexión de texto e imagen, y así, en ocasiones pudieran considerarse páginas artísticas en las que el dibujo de Bartolozzi aparece ilustrado por el verso. Es significativo el ejemplo de una "Pagina poética" con dos sonetos, "Ambición de gusano" y "La Piragua", de Emilio Bobadilla: los textos se incluyen en dos pequeñas viñetas superpuestas a un dibujo de Bartolozzi publicado a toda página: una imagen que remite al universo simbolista del Boëcklin de *La isla de los muertos* y que por su sugerencia va más allá de la alicorta inspiración de *Fray Candil*[177]. Más evidente es el caso del poema de Rafael Calleja "Escena", publicado con el explícito encabezado de "Paginas artísticas": el montaje de página quiere imitar las características de un códice con el papel envejecido y con los caracteres manuscritos en gótica, enmarcando un delicado dibujo de Bartolozzi que escenifica la estampa galante de Arlequín y Colombina descrita por los versos. Una composición que responde a las características del *pastiche* modernista y que remite, más que al poeta, al editor Calleja y a sus señaladas pretensiones de emular a Aldo Manucio y convertir el libro en obra de arte[178].

Son casi un centenar los poemas que Bartolozzi ilustra en *La Esfera*. Composiciones de más de cuarenta distintos autores entre los no faltan los grandes nombres de la lírica modernista, desde Rubén Darío a Manuel Machado, Valle-Inclán, Villaespesa, Marquina o Amado Nervo; no obstante abundan las páginas de epígonos más o menos aventajados, los Emilio Carrere, Fernando López Martín, Ramírez Ángel, Goy de Silva o Felipe Sassone, y las firmas menos conocidas o de autores enfrentados a la escuela como el citado *Fray Candil*. En cuanto a los primeros, deben señalarse por la calidad de su factura, dos dibujos para sendos poemas de Valle-Inclán: el realizado para "Mientras hilan las parcas" se inspira directamente en el cuadro de Gustav Klimt *Vida y Muerte*; por su parte, los dibujos para "El circo de lona" tienen el atractivo del singular primitivismo que imprime Bartolozzi a sus habituales tipos circenses, entre lo grotesco y la evocación sentimental. Dos imágenes que pudieran considerarse interpretación de un literato en constante evolución: del Valle-Inclán poeta simbolista al poeta "funambulesco" de *La pipa de kif*[179]. Igualmente sugestiva es la fantasía oriental de las imágenes que ilustran dos poemas de Francisco Villaespesa: "La balada del lujo" y, especialmente, "Ajimeces de luna", dibujo de espléndida composición, con la figura altiva del príncipe

andalusí sobre cuyo pecho reposa el desnudo cuerpo de una odalisca de feroz sensualidad. Escaso comentario merecen, por contra, las ilustraciones más convencionales de "Envío de Atalanta" de Rubén Darío, resuelto con una simplemente correcta evocación de la figura mitológica, o la más endeble para el poema "Otra" de Manuel Machado, casi una postal de novios, decididamente cursi[180].

El poeta cuyas páginas Bartolozzi ilustra con mayor regularidad —hasta veintiún poemas— es Emilio Carrere, cuyo caso es sintomático de la pervivencia y evolución del canon poético modernista y de las características de su difusión al gran público. Cansinos Assens constataba el hecho de que Carrere sin ser un poeta de primera fila, era en su tiempo el de mayor popularidad, superando con mucho a Juan Ramón, Villaespesa o los Machado en las preferencias del lector medio de la época. Fue Carrere personaje familiar entre los vecinos de Madrid por la extravagancia de su estampa típicamente bohemia y por la peculiar comitiva —"corte ambulante y militante"— de sus discípulos, pero también muy leído en provincias y espejo de poetas noveles de toda España[181]. Junto a las innegables cualidades de "gran poeta por el arte y por el modo" que no le niega, Cansinos apunta otras causas del alcance de su difusión:

> Circunstancias casuales, una más asidua colaboración en las revistas ilustradas, esas revistas que no faltan en las peluquerías, un género de vida más callejero y anecdótico, sin el retraimiento sacro de un Juan Ramón, ni las sacras soledades de un A. Machado, le han convertido en el portaestandarte más visible y en el momentáneo sustentáculo de tendencias literarias que no tuvieron en él su origen. Carrere es hoy el faro de fascinación para los noveles. Pero tal faro está nutrido por diversos óleos, en el que brillan inspiraciones anteriores e inspiraciones novísimas de poetas aún obscuros, Hay autores así, que colocados por la propicia fortuna en las encrucijadas de las rosas últimas y las rosas primeras hacen de unas y otras su ornamento y su corona sin poner casi otro arte que el del hábil jardinero.

Este perfil convierte a Carrere en paradigma poético de una revista como *La Esfera*, por su característica habilidad para acoger elementos ajenos en su obra, "prestándose sucesivamente —observa Cansinos— a todas las modas literarias, tan cambiantes como las femeninas y siguiendo todos los caminos por donde ha visto revuelo de gente"[182]. Catálogo de influencias procedentes de aquellos maestros cuya actitud era "de un aislamiento aristocrático", ahora resumidas y difundidas por un sólo autor, que Salvador Bartolozzi ilustra a su vez con gran variedad de registros.

La imagen más representativa de las ilustraciones de Bartolozzi para los poemas de Carrere es la exaltación romántica de la bohemia según el estereotipo que el propio poeta encarnaba en su atuendo y persona; bohemia "no se sabe si a lo Mürger o a lo Verlaine" que consagra el dibujante en ilustraciones de los versos de "Perfil de Aguardiente" con un tipo vigoroso con el gesto desafiante de quien "prefiere un soneto a unas botas"; "La capa de la bohemia", canto al "Viejo tabardo glorioso de Verlaine y de Villon", con otra figura altiva en un entorno de calles solitarias; o la espléndida evocación gráfica del París bohemio en "Dietario sentimental". Con distinto acierto interpreta el ilustrador otras múltiples referencias librescas de Carrere, entre las que no faltan el recuerdo de la negrura de Baudelaire, la imaginería más típicamente modernista con los Pierrots o el Versalles galante, o la recreación arcaizante del pasado histórico.

Sin embargo, la simbiosis más curiosa de texto e imagen la ofrecen aquellas páginas que, inspirado en la recuperación del casticismo madrileño de Pedro de Répide, dedica Carrere a rincones y recodos del Madrid antiguo; una serie de poemas publicados entre 1927 y 1930 en las que el neorromanticismo del poeta halla una original respuesta gráfica por parte del ilustrador, que propone una escenografía inspirada en el expresionismo cinematográfico. Carrere evoca los espectros nocturnos de su particular "Barrio Latino Matritense", a punto de ser arrollado por la modernidad de la Gran Vía. En "El callejón del perro" pinta un desaparecido rincón del Madrid antiguo al que daba nombre el legendario perro del marqués de Villena; en la ilustración, una silueta humana aparece empequeñecida por la sombra y el misterio del callejón cuyo ambiente lúgubre y amenazador queda resuelto en los típicos juegos angulosos de luces y sombras caligaristas. Otra silueta similar pasea en "Nocturno patético" a la luz de un farol entre moles fantasmales. Las sombras siniestras dan paso a un atmósfera irreal en "El barrio del sacramento", con la estampa de una plazuela de líneas distorsionadas por las luces nocturnas tras las que se yergue la cúpula de la Almudena; un

entorno que da la apariencia de caminantes sonámbulos, "almas en pena" a las pequeñas figuras de los viandantes. En "La Fuentecilla", poema que rinde pleitesía a las chulas, majas y manolas de Calatrava, el Humilladero, Arganzuela y el Bastero, el dibujante utiliza una similar factura —distorsión de líneas y de figuras empequeñecidas— para reflejar el sabroso ambiente de las callejas de los barrios populares. Por fin, el contrapunto del Madrid moderno queda representado en "Nocturno de la Puerta del Sol": el epicentro urbano que puebla Carrere con el tropel de vidas busconas —bigardos, tusonas, pigres del sablazo, tahures, toreros, cupletistas y cómicos— queda reducido por Bartolozzi a una multitud figuras anónimas asimiladas al ritmo frenético de la modernidad, la velocidad de tranvías y automóviles, las luces artificiales de farolas y anuncios luminosos que modelan el perfil nocturno de los edificios; una estampa llena de dinamismo y que —como ha señalado Pérez Rojas— se inspira los paisajes nocturnos del futurismo[183]. El conjunto de la serie constituye una curiosa simbiosis entre la poesía de un autor que las nuevas promociones incluían ya en la nómina de "putrefactos" y la imaginación plástica de quien había de colaborar en la escenificación de los experimentos teatrales de García Lorca. Un ejemplo que dice mucho de la compleja relación de las formas literarias y artísticas, a menudo reducida en exceso por la simplificación que imponen las etiquetas y el esquematismo de las periodizaciones[184].

Emilio Bobadilla, "Fray Candil" es, con Carrere, el poeta para el que Bartolozzi realiza mayor número de ilustraciones; aunque en este caso, casi sin excepciones, la calidad del dibujo supera en mucho la inspiración del sonetista. El ilustrador opta por seleccionar uno de los sonetos que Bobadilla reúne en cada una de las páginas o, en otras ocasiones, captar el tono general de los versos en composiciones más libres. En algunas páginas se ciñe a la obsesión del poeta por la fugacidad del tiempo, percibida desde la melancolía y el desengaño de la vejez: así entre los tres "Sonetos" publicados en el número 270 (1-III-1919) el dibujante selecciona el titulado "Primavera filosófica" que interpreta con la silueta sombría de un anciano contemplando el esplendor de mayo y la juvenil naturaleza; muy similar es el caso de los publicados en el número 302 (11-X-1919) entre los que elige "Se fue mi juventud" y de nuevo pinta el perfil del hombre viejo, centrando el interés ahora en su gesto ensimismado, sobre el fondo de una vegetación exuberante. Más contundente es la interpretación del tópico de la vanitas en el número 181 (16-VI-1917), donde escoge el titulado "A la muerte de una actriz": Bartolozzi dibuja una soberbia imagen de la muerte, según la clásica iconografía, pero con el aderezo del peinado y el vestido en referencia al pasado espléndido de la artista evocada por el poeta y su actual "putrefacta rigidez"; un dibujo no exento de ironía que remite a los mejores del maestro del género tétrico en la ilustración de la época, el pombiano Romero Calvet. En otras páginas, el ilustrador se aparta del texto para dar cuenta de su propia inspiración, manejando la imaginería simbolista: es el caso del ya citado "La piragua"; de la magnifica interpretación de las figuras de Orfeo y Pegaso para las "Páginas poéticas" del número 77 (19-VI-1915), nueva muestra de la influencia de Gustav Klimt y ejemplo de la moda de lo neogriego pujante en estos años[185]; también, de la fantasía mitológica de las "Páginas poéticas" del número 143 (23-IX-1916): la imagen de un ángel de alas negras, en un paisaje abierto a la lejanía trazado con un extraño entramado vegetal[186].

Sin entrar en el pormenor del resto de los poemas, cabe finalmente señalar algunos recursos iconográficos que maneja Bartolozzi para dar un sentido de sugerencia a los textos, eludiendo el tono descriptivo o el detalle redundante: es muy frecuente la representación de la propia figura del poeta, encarnado siempre según el arquetipo del bohemio a lo Carrere, en un entorno de calles solitarias o en paisajes románticos; abunda también la imagen femenina como objeto básico de la inspiración del poeta, plasmada con un sentido decorativo más o menos convencional; por último, recurre a los citados motivos mitológicos o fantásticos, aunque de forma muy ocasional a partir de los años veinte.

Ilustraciones de cuentos y textos en prosa.

Como en el caso de la poesía, es muy amplia la nómina de narradores y diversas las tendencias en los casi cien cuentos ilustrados por Bartolozzi en *La Esfera*. El cuento fue género muy difundido en la prensa del periodo y frecuentado por la mayor parte de novelistas, desde los nombres consagrados de la Condesa de Pardo Bazán, Blasco Ibáñez, Ricardo León o Concha Espina, los de aquellos que adquirieron la máxima popularidad a través de las revistas noveleras como Pedro de Répide, José Francés, Eduardo Zamacois,

Antonio de Hoyos o Hernández Catá, hasta literatos del entorno de Bartolozzi como Manuel Abril y Tomás Borrás o el propio Ramón Gómez de la Serna, todos ellos habituales colaboradores de la revista; cuentistas todavía fieles al realismo costumbrista o naturalista decimonónico junto a otros orientados hacia la prosa modernista, con sus toques de lirismo e impresionismo descriptivo. Dentro de la variedad temática es patente la escasez de narraciones fantásticas y el predominio del enfoque realista con distintos registros: el relato galante, la estampa costumbrista y el cuento de recreación histórica[187]. La nota literaria más destacada es, sin duda, el fragmento de *Platero y Yo*, publicado en marzo de 1917; no obstante la ilustración de Bartolozzi no pasa de lo convencional, acudiendo a la imagen del poeta caminante de gesto evocador en un paisaje de amplios horizontes, ya habitual en las páginas poéticas a las que el dibujante asimila la prosa de Juan Ramón[188].

Bartolozzi, algo más encorsetado que en las páginas poéticas, se sujeta en estas ilustraciones a un criterio de selección algo simple: ajustándose a la habitual presentación de los cuentos de *La Esfera* en dos páginas, incluye normalmente dos dibujos con un esquema invariable: caracteriza en uno a los protagonistas y alude en el segundo a algún episodio significativo de la trama o, en ocasiones, a una imagen descriptiva del espacio del relato. Así sucede, por ejemplo, en dos cuentos de Blasco Ibáñez de asunto muy similar, "Las vírgenes locas" y "El monstruo", ambientados en el París de la guerra europea. En ambos casos, un primer dibujo presenta la imagen sofisticada y feliz de los protagonistas en los años de la *belle époque*: las dos elegantes hermanas Maxeville, "Las vírgenes locas" causando la admiración y la maledicencia en los salones y, en el segundo cuento, el baile de la pareja perfecta formada por Mauricio Delfour y Odette Marsac. En la página siguiente, sendos dibujos revelan la repercusión del conflicto en sus vidas: Berta Maxeville, convertida en abnegada enfermera; Mauricio, transformado en un monstruo por las heridas, tuerto y reducido a un tronco sin extremidades, descubre con horror el rechazo espantado de Odette, en una imagen de gran impacto, trazada por Bartolozzi con técnica casi fotográfica, que refuerza el efecto final del desenlace. Similar procedimiento utiliza en varios relatos de Concha Espina: en "Un apóstol de la paz", retrata primero al orondo protagonista, presunto pacifista cuya doblez queda desvelada en la segunda imagen en la que embarca en una nave un cargamento de armas con destino a una revolución caribeña. El patrón se repite en "La rosa negra", escena galante de ambiente rural, "Alcándaras vacías", relato de un vuelo en biplano sobre Alemania, o en la más atractiva interpretación del cuento "Los milagros del amor": en este caso, incluye primero una deliciosa estampa en la que capta con un trazo pueril el fervor del pueblo en la procesión de la Virgen del Carmen; en la siguiente página, tres pequeños dibujos retratan a los protagonistas de la tópica anécdota de los amores honestos de Manuel y Lina, amenazados por la asechanza del forastero Daniel Palacios[189].

En muy contadas ocasiones Bartolozzi se sale de este esquema. Quizá el ejemplo más llamativo, por la singular imbricación directa del dibujo en el texto, son las páginas de "La emoción, herida". Se trata de una narración humorística de los hermanos Quintero en la que se describe el creciente estupor de un viajero cuya propensión a la ensoñación poética queda constantemente interrumpida por las interferencias de los anuncios publicitarios. Dichos anuncios son intercalados en el texto con dibujos y tipografía trazada por Bartolozzi, trasladando directamente al lector la impresión sufrida por el protagonista: así, su evocadora visión del paisaje castellano desde el tren resulta súbitamente alterada por un deteriorado cartel de madera que proclama las excelencias de un "Agua del Mandarín"; distraído con la lectura de un periódico, la necrológica de un poeta amigo conmueve su ánimo, hasta que su vista, buscando la firma del autor de la nota, topa con un anuncio impreso del gabinete de un "Doctor Pimpín" especialista en "males secretos"; se pasea después por una ciudad castellana pero el fantasear en su historia y leyendas nuevamente sufre el asalto del cartel de "Sarita la Guayaba, la reina de los muslos"; finalmente, acude al teatro y le cautiva la obra representada, pero todo el encanto se rompe al caer un peculiar telón repleto de prosaicos mensajes: "Hules y gomas", "Corsés de señoras" "Trompetillas Iris" "Guerra a los chinches y a las moscas". Este procedimiento de insertar en el texto elementos gráficos refuerza el tono humorístico del texto, haciendo más evidente el choque entre la tendencia del protagonista a la idealización sentimental y la antiestética publicidad. Era, por otra parte, un recurso ya habitual en los libros de Ramón o en los propios cuentos infantiles de Bartolozzi, del que había de sacar el máximo partido Jardiel Poncela en sus novelas[190].

Bartolozzi parece más inspirado al afrontar los no muy abundantes cuentos fantásticos incluidos en el semanario. Es el caso de los firmados por Manuel Abril: para "Blanca la molinera" realiza un primoroso dibujo, a la manera de Beardsley, que ilustra la leyenda de una nueva bella durmiente a quien el beso del galán despierta sólo para morir; en "Las siete reinas de Felipe II" escenifica la fantasmagórica alucinación del literato entre los muros el Escorial: presenta primero la estampa de las figuras femeninas evocadas desde la estética prerrafaelista, recreando la pluma en los pliegues y volúmenes de sus amplias vestiduras, con un toque de ingenuidad en sus rostros y actitudes; en la segunda retrata como siniestro fantasma de severa figura al monarca avanzando por los pasillos de el monasterio. Delicada es la factura de las dos ilustraciones de "Leyenda de Navidad" de José Francés, que reflejan la imagen juvenil y apasionada de la pareja de amantes protagonistas, y su fatal reencuentro en la vejez, ya convertidos en una vieja bruja y un desalmado soldado de fortuna[191]. Precisamente, es significativa muestra de la estrecha relación de Francés y Bartolozzi la colaboración gráfica de éste en páginas literarias destinadas a la promoción de alguna de las novelas del literato: es el caso del fragmento de *Como los pájaros de bronce*, que publica el semanario con un discreto paréntesis de presentación, anunciando "tal vez la mejor y más completa de sus producciones literarias"; con el mismo objeto la revista anticipa a los lectores y posibles compradores el prólogo de *El hijo de la noche* con un dibujo cuyo contenido aclara una nota introductoria: "Bartolozzi ha hecho el presente dibujo, que es una certera y excelentísima interpretación de Lauro Mendavia, el protagonista, *El hijo de la noche*"[192].

Portadas y dibujos originales.

Frente a su constante presencia como ilustrador en las páginas de *La Esfera*, resultan muy escasas las siete portadas realizadas por Salvador Bartolozzi; no obstante, el hecho de que tres de ellas correspondan a números extraordinarios da cierta idea de la jerarquía del dibujante dentro de la revista. Entre todas, merecen especial mención las dos últimas, publicadas ya en los años treinta: la portada del número extraordinario de enero de 1930, con motivos ornamentales que parecen rememorar un concepto decorativo típicamente modernista, y la de más atractivo, para el número del 13 de enero de 1931, reproduce con técnica magistral la textura del *kakemono*, la típica pintura sobre seda japonesa[193].

Finalmente, los dibujos originales publicados por *La Esfera* entre 1914 y 1915 "Nuevo conflicto", "Tipos parisienses. Apaches en un cabaret", "Pierrot sentimental", "La hora del té en el Palace hotel, de Madrid" y "De la guerra" dan la medida de la calidad extraordinaria de la obra más personal del artista, en su etapa de mayor inspiración y plena madurez técnica. Menos interés poseen los publicados en los años veinte, una graciosa viñeta humorística titulada "Primavera" y "Estival", estampa femenina al estilo de las mujercitas de Ribas, ejemplo de la faceta más amanerada y convencional de su producción[194].

La Ilustración Española y Americana. España.

En el año 1915 Bartolozzi colaboró en las páginas de dos publicaciones semanales de significación opuesta, símbolo del pasado y del futuro nacional: *La Ilustración Española y Americana* y el semanario *España*. La presencia del dibujante en la primera fue uno de los elementos de renovación que la dirección quiso introducir aquel año para dar un rumbo moderno a la revista; pretensión que certifica también la prometedora nómina de autores cuyos textos Bartolozzi tuvo ocasión de ilustrar: Rafael Cansinos Assens, Gómez de la Serna, Ramírez Ángel, Fernández Flórez o Hernández Catá[195]. Paradójicamente, la breve colaboración de Bartolozzi en el "Semanario de la vida nacional" fundado por Ortega y Gasset se orienta hacia aquel pasado que *La Ilustración* quiso superar sin éxito. Sus dibujos participan de la expresión realista y crítica, en algunos casos emparentada con lo castizo, que José-Carlos Mainer apunta como tónica predominante en la parte artística del semanario: muestra excelente es su magnífica portada titulada "En la verbena", con una visión de tipos característicos madrileños, entre el tono grotesco y la simpatía sentimental. Todavía más sintomáticos de aquel entronque con el XIX son sus dibujos para la sección "Los españoles pintados por sí mismos", que el mismo Mainer considera "evidente reencuentro con aquellas fisiologías publicadas en 1843 y que hicieron las delicias de la década moderada"[196]. Bartolozzi ilustra las colaboraciones de Joaquín Dicenta "El albañil" y de Antonio de Hoyos "La deportista"; figuras y autores que, a su vez, encarnan un contraste entre tradición y modernidad que hace explícito el tratamiento respectivo que les da el

artista, recurriendo al desdibujo y la mancha expresiva en el primer caso y a la línea estilizada y elegante en el segundo[197].

Blanco y Negro.

La entrada de Bartolozzi en la nómina de *Blanco y Negro* a partir de 1917 supuso un paso importante en la confirmación de la reputación de un dibujante que, a sus treinta y cinco años, era ya habitual en todos los semanarios líderes del mercado de la prensa gráfica madrileña. Se incorporaba a una revista que asimilaba con actitud muy medida cualquier tipo de novedad, muy fiel al sello gráfico característico consolidado por los Méndez Bringa, Huertas o Regidor; por ello, aunque en los años veinte la labor de dibujantes como Manchón, Baldrich, Max Ramos, Penagos y el propio Bartolozzi le da un aire de *magazine* más moderno y cosmopolita, en la línea de *Nuevo Mundo* o *La Esfera*, será siempre dentro de cauces más tradicionales y moderados. María del Mar Lozano, que ha estudiado la colaboración de Bartolozzi en *Blanco y Negro*, observa ese difícil equilibrio entre la propia tendencia artística del dibujante y el condicionamiento impuesto por la impronta de la revista:

> Lógicamente las ilustraciones estaban condicionadas por el público lector y *Blanco y Negro* era una revista burguesa y conservadora [...] Bartolozzi se preocupa sobre todo de la recreación decorativa y formal y de la capacidad de impactar al espectador a través de unas imágenes, aunque no ocurra esto siempre, pues su personalidad pesimista y depresiva era también portadora de una profunda conciencia social que se vislumbra en gran medida, en el tratamiento de lo costumbrista[198].

El segundo premio obtenido por Bartolozzi en el concurso de portadas de 1916 —certamen ya tradicional, organizado por la revista de Luca de Tena desde principios de siglo— le abre parcialmente las puertas de la revista, puesto que hasta 1925 tan sólo es colaborador ocasional y casi limitado a las portadas[199]. Fue a partir de 1926 cuando realmente se incorporó a la plantilla de dibujantes como ilustrador de las páginas interiores, ascendiendo en la peculiar jerarquía de la publicación hasta llegar a la categoría de "ilustre artista"[200].

Portadas y dibujos originales.

"Un revistero de salones" es el título de la portada premiada en el certamen de 1916; una composición que sintetiza perfectamente la impronta de la publicación y el sentido de la colaboración posterior del dibujante: se trata de un tipo masculino de tradicional elegancia aristocrática, vestido de smoking y con monóculo de concha, que lee el semanario con gesto despreocupado: una imagen del lector ideal —burgués, monárquico y conservador, apegado a la tradición pero a la vez curioso frente a la modernidad— con el que pudiera identificarse el destinatario del la revista.

Hasta 1931 Bartolozzi realizó una veintena de portadas cuya iconografía se ajusta por un lado al citado sentido de distinción aristocrática, y por otro a la exaltación de lo tradicional español; una limitación de asuntos que contrasta con la mayor variedad y el tono más frívolo y popular de sus trabajos *Nuevo Mundo*. En el primer grupo debe incluirse otro original con la figura de un elegante petimetre de porte versallesco, también premiado por la revista —segundo premio en el certamen de 1929[201]—, así como las cubiertas que interpretan desde una elegante estilización tipos románticos españoles. Respecto a las portadas con temas españoles, no faltan las castizas chulonas madrileñas arropadas en el clásico mantón o la tópica españolada, representada en la imagen del bandolero; sin embargo mucho más sugestivo, por su factura ingenua y primitiva, resulta su tratamiento de figuras de campesinos y tipos regionales que, en algunos casos, parecen directamente inspirado en los muñecos de trapo que confecciona por esas fechas para el Salón de Humoristas[202]. María del Mar Lozano detalla en pormenor la variedad de procedimientos técnicos que el artista emplea en la confección de estas portadas, ponderando su singular sentido del color "fuera de las tradicionales leyes cromáticas", con atractivas combinaciones de violetas, amarillos o verdes[203].

En cuanto a los cinco dibujos originales publicados en el semanario, poseen mucho menor interés que los de *La Esfera* o *Nuevo Mundo* y remiten al hacer más rutinario del dibujante. Cabe mencionar por su delicadeza el titulado "Escena mímica. Los amores de Arlequín", de factura similar a la ya citada "Escena" de

Rafael Calleja. Por contraste, es sumamente curiosa y sintomática de su faceta más profesional, la participación de Bartolozzi en una sección titulada "El carnaval y el arte", en la que distintos dibujantes aconsejan a las lectoras posibles disfraces para el baile de carnaval. Propone el mismo tema del Arlequín, acompañando el figurín de un texto explicativo, escrito por el propio dibujante en un estilo algo desmañado, con el peculiar lenguaje propio del modista intentando contentar a la clienta:

> ¿Arlequín? ¿locura? Ninguna de las dos cosas y ambas resumidas; si hubiéramos de ponerle nombre a este disfraz, lo llamaríamos simplemente "Carnaval". Y si hubiéramos de realizarlo, lo haríamos de la manera más viva, brillante y fastuosa posible.
>
> Por ejemplo, entonándolo en naranja y violeta. El traje y el gorro formando anchos rombos violeta y naranja, en "fulgurante", con cuyo resplandor contrastase el tono mate de la cintura, hecha de dos capas de "crepé georgette", violeta la de encima, naranja la de debajo.
>
> De "strass" los flecos que rematan las puntas de la faldita, y enteramente hechos de "strass" también los gruesos cascabeles, con los que harían juego los zapatos y el antifaz de terciopelo violeta obscuro, bordados de "strass".
>
> Y el cuerpo bastante descotado, dejando al descubierto el resplandor supremo de unos bellos hombros de mujer[204].

Ilustraciones.

A partir de 1926 y hasta 1930 Bartolozzi realiza con cierta regularidad ilustraciones de las secciones literaria de *Blanco y Negro*, fundamentalmente para cuentos y novelas breves, y en menos ocasiones para poesías, crónicas y ensayos. Como queda dicho, Bartolozzi se ajusta al estilo realista y algo convencional, a tono con el sello propio del semanario; no obstante, dentro de esas pautas de moderación es interesante la continua evolución estilística que da fe de su inquietud constante.

María del Mar Lozano observa una primera etapa en la que Bartolozzi recurre a un naturalismo influido por la fotografía, con endurecimiento de líneas y angulosidad en los perfiles. En las narraciones se guía por el ya conocido criterio de selección de imágenes y la preferencia por el estudio de los personajes, en cuyo tratamiento cae a menudo en el más rutinario cliché; así ocurre, por ejemplo, en la novela de Concordia Merrel, *Julia aprovecha la ocasión*, publicada por entregas y con cierta profusión de ilustraciones, cuyo único interés radica en algunos característicos encuadres fotográficos y el empleo de hábiles planos picados. En esta misma época, el dibujante se inclina por un estilo más estilizado y decorativo, con un cierto toque de ingenuidad, en la ilustración de crónicas frívolas, como las dedicadas a bailes como el schotis o el charleston, el cigarrillo, la mantilla española o a las señoritas del guardarropa[205].

A partir de 1928 el dibujante entra en un periodo de mayor variedad estilística dentro de lo que Lozano Bartolozzi entiende como "una postura expresionista en distintas vertientes". Así, recurre a la ingenuidad caricaturesca, presente por ejemplo en el cuento de Antonio de Hoyos, "Fatalidad"; al expresionismo primitivo, con el que caracteriza en ilustraciones de extraordinaria factura el mundo del guiñol en un comentario de José Alsina sobre el personaje de Polichinela. En esta misma línea muestra asimismo la asimilación personal de distintas variantes del neocubismo, entonces de plena moda en las artes gráficas: el ya conocido estilo caligarista o la vulgarización del futurismo, con la mimesis de Boccioni en las ilustraciones de un cuento de Ricardo León, "La hora de la verdad"[206].

Esta variedad desemboca en el estilo más uniforme en los años treinta, con la simplificación técnica y el retorno a una ingenuidad expresiva muy característica que puede verse, por ejemplo, en las ilustraciones de la novela de Fernández Flórez, *Fantasmas*, publicada por entregas entre 1933 y 1934; en este caso, sirve el humorismo del texto con un tipo de dibujo próximo a la caricatura. Dentro de este estilo, corresponden sin duda los mejores resultados a las ilustraciones para el suplemento infantil *Gente Menuda*, integrado en esta época en las páginas de la publicación.

Entre la nómina de literatos de *Blanco y Negro* cuyos textos ilustró Bartolozzi destaca especialmente la firma de Azorín, por entonces ya antiguo colaborador de Prensa Española. Junto a la simple corrección de los dibujos de los cuentos "Diez minutos de parada", "Consejos de Ovidio" y "El topacio", llama poderosamente la atención la ilustración para un ensayo literario publicado en 1929 con el título "Españoles. Don Luis de Góngora". Se trata de una divagación de Azorín sobre la nueva poesía a través de la figura emblemática de Góngora: traslada al presente al poeta y lo sitúa ante un paisaje ultramoderno en el que pudiera captar "toda la belleza profunda —sin verdura, sin montañas— de este ambiente modernísimo, implacable, inexorable, de maquinismo, de geometría, de rigidez, de dureza, de muros negros y de humarazo negro". Bartolozzi sintetiza a la perfección el fondo del texto presentando el retrato del poeta cordobés con traje del día, corbata y chaqueta, en actitud reflexiva y aire severo y reconcentrado; lo sitúa de espaldas a una amplia ventana abierta al paisaje urbano trazado como escenografía cubista, a base de superposición de planos geométricos. Un dibujo cuyo estilo no responde meramente a la moda decorativa neocubista o al detalle anecdótico, sino al sentido del texto como síntesis inteligente de la sugerencia del escritor[207].

Los Lunes de El Imparcial.

Entre 1920 y 1923 Bartolozzi se hizo cargo de las páginas infantiles del que había sido suplemento literario más prestigioso de la prensa nacional, ya por entonces en cierto declive. A partir de octubre de 1922 y hasta diciembre de 1923, fecha en que abandona *Los Lunes de El Imparcial*, realizó también los dibujos para las novelas cortas allí publicadas. El trabajo del ilustrador queda algo limitado por las más humildes características del medio respecto a los semanarios gráficos, la peor calidad del papel y de las condiciones de reproducción; no obstante, Bartolozzi saca el máximo las posibilidades de la bicromía, jugando con la combinación de tintas negras con tonos verdes, ocres y rojos.

Entre los escritores que colaboran en las páginas del suplemento ilustradas por Bartolozzi se encuentran firmas ya habituales de las revistas noveleras y los semanarios gráficos como Pedro de Répide, Cansinos Assens, Diego San José, Andrés González-Blanco, Martínez Olmedilla, Roberto Molina, Francisco Camba, Montero Alonso, José María Salaverría o Fernández Flórez, junto a las de escritores más veteranos como Emilio Gutiérrez-Gamero o Ramón María Tenreiro; también participan literatos cercanos al artista, como Margarita Nelken, Gómez de la Serna, Ramírez Ángel o los jóvenes José López Rubio y Antonio Robles. En total, Bartolozzi ilustró casi sesenta narraciones —incluyendo entre dos y cuatro dibujos en cada una— en las que predomina el tono realista, con notable predominio de la recreación histórica y de los cuadros regionales. El estilo del dibujante se adapta a estos asuntos con un lenguaje naturalista y descriptivo y una caracterización algo estereotipada de los personajes, mostrando la apuntada tendencia a la estandarización que empobrece su labor en el primer lustro de los veinte. No obstante, no faltan excelentes muestras de su talento, como la delicada figura femenina de su primera colaboración en el suplemento, para la novela de López Barbadillo "Estampa antigua", trazada con exquisita pureza de línea, o las ilustraciones de "La gavilla del Bexato", cuento de ambiente gallego en el que Tenreiro narra una violenta escaramuza del cura de San Félix de Cume y su sobrino contra los bandoleros del Bexato, cuya feroz estampa capta brillantemente el dibujante con trazo goyesco, situándolos en un paisaje apenas sugerido por la silueta de un siniestro árbol[208].

Son las narraciones humorísticas y las de asunto fantástico las que parecen estimular en mayor medida al ilustrador, que recurre entonces a un dibujo más pueril y caricaturesco, lleno de atractivo. Es el caso de "Una visita de la reina Mab", donde Luis Astrana Marín remeda el esquema de los sueños de Quevedo o Torres Villarroel y en sus visiones de erudito dormido evoca motivos cervantinos o la carreta de la compañía de Pedro Angulo "el malo", que un inspirado Bartolozzi representa casi como un festivo carro carnavalesco de animadas máscaras. También retrata en un dibujo de graciosa factura infantil al protagonista de "El corsario", un texto humorístico en el que López Rubio narra las andanzas inverosímiles de un león filósofo destinado a un zoológico convertido en capitán de un navío y contrabandista a sueldo de los yanquis tras devorar a tripulación y pasajeros. Caricaturescas y algo ingenuas son las ilustraciones de "Lo que piensan los muertos" de Fernández Flórez, relato de las andanzas y conversaciones de dos almas en pena, el olvidado poeta romántico y un suicida marido engañado, que dan pie a la reflexión pesimista del autor acerca de la vanidad

de la literatura y el amor: Bartolozzi refleja los tintes grotescos del texto y en un primer dibujo, resuelto con una hábil composición de líneas blancas sobre fondo oscuro, caracteriza a los fantasmas con una apariencia patética y nada aterradora; en el segundo, resume la idea de vanidad del mundo con la imagen fatua del grupo de oportunistas admiradores del poeta reunidos en el cementerio[209].

Finalmente, son dignas de especial mención las ilustraciones de "La princesa de los muñecos", uno de los primeros escritos publicados por el joven Antonio Robles. Esta "novela corta filmada" —que evidencia la influencia de Gómez de la Serna en el estilo y del propio Bartolozzi en el tratamiento de la imaginería infantil— narra la leyenda de la princesa del Archipiélago de la Muñequería, convertida tras su muerte en lejana estrella que sólo su enamorado, un Sabio Astrólogo, descubre en el firmamento. El dibujante caracteriza a los protagonistas de este tan familiar universo de juguetes, la princesita, el Pierrot, el payaso, con un estilo extremadamente primitivo; dota de singular poesía la imagen del grupo de títeres pendiendo en desorden de sus hilos, cuyo perfil realzan expresivas sombras agigantadas sobre el fondo[210].

***Estampa* y *Ahora*.**

A partir de 1928 y hasta el comienzo de la Guerra Civil la firma de Bartolozzi estuvo estrechamente ligada a las publicaciones de Luis Montiel, el semanario gráfico *Estampa* y el diario *Ahora*, de cuyas secciones infantiles se hizo cargo; también, aunque de forma ocasional, realizó ilustraciones para sus páginas de literatura[211].

Como queda dicho, *Estampa* introdujo un innovador concepto gráfico, privilegiando el fotomontaje y maquetación: en sus páginas el dibujo quedó algo relegado y sólo se mantuvo como complemento indispensable de las secciones literarias, entendidas como una nota de prestigio frente los aspectos más informativos o frívolos de la revista. Al respecto de estos contenidos más triviales, es muy significativa la presencia del propio Bartolozzi —como se indicó al esbozar su retrato biográfico— en interviús o reportajes anecdóticos de la revista, al lado de literatos, cupletistas, toreros o ases del deporte.

Más centrado en la publicación semanal en *Estampa* de sus *Aventuras de Pipo y Pipa*, Bartolozzi tan sólo ilustró una veintena de cuentos, algunos reportajes, así como la breve serie que Ramón Gómez de la Serna dedicó a Pombo entre 1935 y 1936 y que constituye el aspecto más sugestivo de su colaboración en la revista. Realizó también una atractiva cubierta para el número extraordinario de mayo 1935 dedicado a la primavera y el amor: un dibujo de gran formato que abarca portada y contraportada, en el que sintetiza el tema monográfico con una deliciosa escena galante protagonizada por una graciosa pareja de campesinos; emplea un tratamiento absolutamente naïf de las figuras y el paisaje que remite claramente a la escenografía de sus obras de teatro para niños, con las que triunfaba por entonces en los escenarios madrileños[212].

Las páginas de *Ahora* contaron con la presencia regular del dibujante entre 1931 y 1932, con su serie de historietas para niños *Las aventuras verás de Chanquete y Carrasclás*. Sin embargo, son sus dos colaboraciones más destacadas las que dejan patente el puesto privilegiado que el diario concedía a Bartolozzi como aval de prestigio: la historieta para adultos *Daysy la mecanógrafa fatal*, publicada dentro de las estrategias iniciales de promoción del periódico para captar a sus primeros lectores, y las ilustraciones de la novela de Valle-Inclán, *El trueno dorado*, homenaje póstumo a un escritor emblemático de la España republicana.

"El cinetín de AHORA": *Daysy la mecanógrafa fatal*.

En 17 de diciembre de 1930, en su segundo día de publicación, el recién nacido diario incluye en su página 32 un anuncio a toda plana con grandes titulares: "El cinetín de Ahora por Salvador Bartolozzi. Daysy, la mecanógrafa fatal". Ilustra el texto un dibujo central que representa al operador rodando con una cámara cinematográfica observado atentamente por un perrito a lo Xaudaró; a la derecha, una fotografía del dibujante lo presenta como "El ilustre dibujante Salvador Bartolozzi "Producer" de la película". El mensaje, parodia de las promociones de estrenos cinematográficos, tras ponderar las excelencias del cine y la repercusión popular de las estrellas de la pantalla como Mosjoukine, Johnny Hines, Bárbara Stanwick, Douglas Fairbanks o Buster Keaton, anuncia:

> [...] un periódico moderno que quiera ir al compás de su tiempo, no tiene más remedio que contribuir en la medida de sus fuerzas al progreso del Séptimo Arte. AHORA quiere, no sólo comentar la actualidad cinematográfica, como hacen todos los grandes diarios del mundo, sino ser también creador de esa actualidad.
>
> AHORA DEDICARÁ TODAS LAS SEMANAS UNA DE SUS PÁGINAS AL RODAJE DE UNA PELÍCULA completamente original, sin escatimar detalle, tanto en su escenario, en su confección, como en sus tipos.
>
> Todo ello estará a cargo del lápiz del gran dibujante BARTOLOZZI que supera con ventaja al objetivo más luminoso y a la "miss en scene" más exigente. El hará desfilar ante los ojos de los lectores —vistos con su gracia peculiar— los tipos cinematográficos que pasan por todas las pantallas del mundo.

El objeto de esta original y humorística promoción no queda despejado en el anuncio, y será desconocido para el lector hasta el domingo 21, día de publicación del primer episodio de la historieta por entregas de Bartolozzi dirigida a todos los públicos; una historieta que por su modernidad y aciertos expresivos constituye un hito en la evolución del *comic* español, si bien queda como una incursión aislada del artista en un género que apenas frecuentó[213].

Aunque no se puede concretar si "El cinetín de Ahora" se presentaba como una sección con visos de continuidad más allá del primer título o simplemente formaba parte de la promoción inicial del lanzamiento del nuevo diario, parece más probable esta segunda posibilidad, a tenor del carácter meramente humorístico de los otros títulos prometidos: una "kolosal" producción alemana de la UFA, titulada "Portland" y descrita —en clara referencia paródica al film *Metrópolis*— como "Superproducción filosófico-social-científico-metalúrgica, en la que culminan los últimos adelantos fotográficos y luminosos al presentar la visión grandiosa del mundo de dentro de dos mil años", y "Vodka-Vodka", "producción soviética, sombría y dramática en la que se demuestra con crudo realismo el embrutecimiento supersticioso del pueblo, bajo el yugo de los zares, del látigo y del alcohol". Frente a estos ejemplos del más característico cine europeo de la época *Daysy, la mecanógrafa fatal* se anuncia como un típico film americano de argumento policiaco, producido por la "Kilómetro Goldwin":

> Bartolozzi no ha escatimado gasto alguno en su "rodaje". En ella podrán admirarse los rascacielos más altos del mundo —que todavía podrán alargarse unos pisos más, a petición de los espectadores— y saborearse algún choque de trenes con gran profusión de víctimas. [...] llena de interés y de pasión, plagada de emocionantes aventuras que se suceden alrededor de la aventura amorosa principal [...] es el tipo de película americana preferido del público, en donde a la gracia y al descoco femeninos se junta la fuerza bruta de los puños de los caballeros; en donde las aventuras se suceden con rapidez de vértigo y los besos de final de parte duran más de diez minutos.

Interesa subrayar el relieve que el nuevo diario, en el incierto periodo de búsqueda de su ubicación en el mercado de la prensa madrileña, otorga a la colaboración de Bartolozzi, confiando en su capacidad como aliciente para atraer a los lectores; resulta, sin duda, síntoma de la popularidad y del crédito de los que gozaba el dibujante entre el público de la época.

La presencia de la historieta no constituía una novedad en las publicaciones de Luis Montiel —era habitual en los semanarios humorísticos dirigidos por *K-Hito*, *Gutiérrez* o *Macaco* y en la misma *Estampa* con las ya citadas *Aventuras de Pipo y Pipa*—; por otra parte, también en el resto de la prensa madrileña se iba generalizado el interés por el género, merced a la influencia decisiva del *comic* norteamericano en los años veinte y a la maduración de los dibujantes españoles. Así, de su circunscripción durante esa década a las páginas de semanarios ilustrados y publicaciones infantiles, se pasó en los años treinta a la inclusión de historietas en diversos diarios como *La Voz*, *El Sol*, *La Libertad* o *Ya*; dirigidas en unos casos al público infantil y en otros a todo tipo de lectores, cumplen normalmente una función de mero entretenimiento, frente al chiste gráfico que mantiene su papel tradicional como vehículo de sátira y caricatura política[214].

Por otra parte, la íntima relación entre cinematógrafo y comic había sido una constante desde el nacimiento de ambas artes y no era ajena al panorama español. Desde la aparición del semanario *Charlot* en 1915, estrellas de la pantalla como Max Linder, Tom Mix, Mary Osborne, Harold Lloyd o el Gato Félix, figuraban como habituales protagonistas de historietas españoles; no obstante, en la mayoría de los casos tal estrategia respondía tan sólo a la búsqueda por parte del editor de un incremento de ventas apoyándose en la popularidad del cine, y los títulos o personajes cinematográficos en absoluto implican novedades en su lenguaje, ni varían respecto al resto[215]. Precisamente, el interés y singularidad de *Daysy la mecanógrafa fatal* radican en el intento consciente de su autor de asimilar a la historieta técnicas expresivas propias del lenguaje cinematográfico; una influencia que tampoco era nueva en su propia trayectoria, puesto que había empleado ya con frecuencia encuadres, primeros planos o efectos de ambientación característicos en sus ilustraciones o portadas —recuérdese la citada cubierta de *El secreto del millonario* en La Novela de Ahora—.

En las páginas de *Daysy la mecanógrafa fatal* Bartolozzi resuelve el reto de trasladar la pantalla cinematográfica al dibujo con soluciones llenas de simplicidad, pero de eficacia indudable. Así, en la estructura formal se adapta a un esquema muy tradicional en la historieta española, con tres tiras de tres viñetas con los textos al pie y sin bocadillos, similar al de las populares aleluyas. Sin embargo, lo que podía resultar un esquema de página rígido y limitador, es aprovechado por el autor para establecer la convención de la viñeta como pantalla, con el sencillo método de situar aquella sobre fondo negro: el lector se enfrenta a una página convertida así en sala de proyección y asiste al film que se proyecta en las sucesivas viñetas. Una convención que refuerza además con algunos guiños: así, al final de la primera parte, en el episodio 13, el dibujo da paso a un mensaje dirigido al hipotético espectador: "El bar esta en el segundo piso". Con idéntico propósito, el dibujante dispone los textos a pie de viñeta con tipos blancos sobre fondo negro según el procedimiento habitual en el cine mudo, cuya retórica imita y parodia, reproduciendo ágiles diálogos y demorándose en la presentación de personajes o ambientes con tópica grandielocuencia; así el mecanismo paródico es evidente en su introducción a los espacios del relato: Nueva York, "Ciudad cruel, ciudad noble, ciudad plebeya..."(episodio 1); la prisión —"Hay un lugar donde el infierno parece haber descendido a la tierra. En él anida el dolor, en él hombre deja de ser hombre y se convierte en número...." (episodio 9)— o China Town —"...en tus calles tortuosas tiene el vicio su cubil y el crimen su guarida, lepra y lacra de la ciudad...¡¡Chinatown!!" (episodio 10)—.

Argumento y personajes.

Aunque *Daysy la mecanógrafa fatal* se presenta como parodia del cine norteamericano, su argumento parece también inspirado por aquellas folletinescas novelas policiacas que el dibujante había ilustrado con profusión en *La Novela de Ahora*, y que ya en la serie de cuentos de Pinocho había sometido a un tratamiento humorístico. Se trata de una complicada intriga detectivesca desarrollada en veintinueve episodios distribuidos en dos partes. Se inicia la primera parte con el misterioso asesinato del millonario Bakerfeller y el secuestro de su hija Peg. La policía detiene al secretario del banquero, el infeliz Google, a quien conducen todas las pistas; sin embargo, el célebre detective Dick, seguro de su inocencia, inicia su particular investigación con la ayuda de un humilde colillero, Jimmy "El gorrión. En la segunda parte, titulada "El judío enamorado", Dick va aclarando los entresijos del caso, hasta que, en el juicio contra Google, irrumpe ante el tribunal y desenmascara a los protagonistas de la criminal conspiración: Daysy, la "mecanógrafa fatal" y Barney, el prometido de Peg, quienes dirigidos por el siniestro jefe de la banda de "El puño ensangrentado", el judío Abraham Levy, intentaban apoderarse de la fortuna de Bakerfeller. Tras esta revelación, Jimmy acude a la guarida del judío y libera a Peg. Los criminales son detenidos y enviados a la silla eléctrica; mientras, entre Peg y Jimmy nace un idilio sellado con el beso final[216].

El aspecto paródico de la historieta descansa fundamentalmente en la caracterización de los personajes, que responden a los arquetipos difundidos por el cine norteamericano: la mujer fatal, el galán, la chica angelical, el millonario, el gangster, que Bartolozzi desacredita con un humor desmitificador.

La protagonista, Daysy, es la mujer fatal destructora de hombres —mito decadentista resucitado y amplificado por el cine— cuyo paradigma encarnaba en las pantallas de la época la enigmática belleza de Greta Garbo; no obstante, la imagen del personaje de Bartolozzi dentro de un estilo caricaturesco e ingenuo

muy característico, remite más bien al tipo sofisticado creado por dibujantes españoles como Zamora u Ochoa: morena de ojos profundos y misteriosos. El autor dota a Daysy de un irresistible poder de seducción que atrapa sucesivamente a Bakerfeller, a Google, a John, uno de los gangsters de la organización, y al propio judío Abraham; proceso ridiculizado por la mecánica repetición del estribillo en el lenguaje amoroso de la vampiresa:

Abraham, mi amor, el único hombre a quien amo... (episodio 14)
Mi John, mi amor, el único hombre a quien amo... (episodio 14)
Google era el único hombre a quien amaba en la vida... (episodio 18)
Eres mi primer amor, el único hombre a quien he amado en la vida... (episodio 25).

El mito queda finalmente degradado por el lenguaje barriobajero de Daysy y la irónica revelación de detalles impropios:

Daysy, dejando escapar su fondo plebeyo, exclama: —¡La hemos pringao!— (episodio 26)
...
[Barney] - Tendrás que lavarte y peinarte.
[Daysy] - No importa, por tu amor Barney, estoy dispuesta a hacer todos los sacrificios.
(episodio 21).

Por su parte, Dick es el clásico detective deductivo según el modelo de Sherlock Holmes, metódico, flemático y con un aire de excentricidad; se ajusta también a la imagen estereotipada: el traje a cuadros, la pipa y la lupa. En este caso, Bartolozzi se atiene a los mecanismos paródicos que ya había ensayado en sus cuentos de Pinocho, como la caricaturización irónica de los procesos mentales deductivos:

- ¿Es usted, Dick? ¿Pretende usted saber algo?
- Sí, una cosa muy importante... que el asesino no es de Valladolid (episodio 4).
...
La reflexión es una cosa muy seria y si el que reflexiona es un detective, la cosa es más seria todavía. Dick lleva cinco horas reflexionando." (episodio 15)

A imitación del personaje de Conan Doyle, y al igual que su célebre muñeco de madera, Bartolozzi convierte a Dick en mago del disfraz: aparece en los lugares más inverosímiles, como obrero de la construcción, misterioso barbudo o encarnando al mandarín Chan-fu-lé. Responde, en suma, al perfil clásico del detective decimonónico, en absoluto relacionado con el investigador duro y violento diseñado en la literatura por Dashiel Hammet, Horace McCoy o Raimond Chandler que se difundirá en los años treinta y cuarenta en el cine y comic americano[217].

Peg y su prometido Barney se ajustan al cliché de la pareja cinematográfica. Ella es la rubia candorosa e ingenua, según el modelo de "la novia de América, Mary Pickford: víctima propiciatoria, joven angelical, mimada y caprichosa hija de millonario, "sin hacer nada según su costumbre" (episodio 2). Él encarna al tipo de galán clásico, engominado y de fino bigote a lo John Gilbert o Richard Dix. Por su parte, Google es la antítesis del galán, el hombre gris —"laborioso y anodino como un paraguas" (episodio 20)— víctima propiciatoria del embrujo de la vampiresa.

Bakerfeller, cuyo nombre inmediatamente lo identifica como paradigma del millonario capitalista, responde a la imagen estereotipada y difundida por el comic: gordo, malhumorado, con levita y chistera. Con tonos irónicos, Bartolozzi lo presenta como ejemplo del "sueño americano" —"En su juventud fue como todos los millonarios descargador de un puerto de Boston" (episodio 27)—; sin embargo, los carteles que avisan al visitante de su despacho lo caracterizan con un inconfundible deje castizo:

"Yo bien. La familia bien. A otra cosa", (episodio 1)
...
"El animal más dañino es el pelma". (episodio 20)

El personaje se muestra absolutamente obsesionado por el dinero, incluso en los asuntos amorosos; así, para remediar el aburrimiento de su hija le busca galán a través de un simple anuncio en el periódico, despachando el caso como mero trámite comercial:

- ¿Usted es Barney?
- Yo soy Barney.
- ¿Cuánto vale usted?
- Un millón treinta y seis dolares.
- *All right*. (episodio 23)

Como ironiza el narrador, tan sólo el hechizo de Daysy parece atenuar su pasión capitalista:

Ya no tiene ese entusiasmo para firmar cheques [...] ¡pobre multimillonario! (episodio 22)

El judío Abraham Levy encarna idéntica imagen del capitalismo desde el polo negativo; imagen de la avaricia, torvo y siniestro y con barba de chivo, según el estereotipo clásico explotado por la propaganda antisemita de la época.

Bakerfeller o Abraham simbolizan una visión del mundo norteamericano ante el que Bartolozzi opone un humorismo crítico; una censura a la arbitrariedad de la sociedad capitalista, a la falta de escrúpulos y la entronización del dinero como valor absoluto, que, por otra parte, concuerda con la visión de Ramón Gómez de la Serna en novelas como *El caballero del hongo gris* (1928)[218]. Al respecto, uno de los síntomas sobre el que insiste con ironía Bartolozzi es el de la importancia de las apariencias: la única condición para pasar del mundo del hampa a la alta sociedad es el cambio de traje; así, los gangsters John y Will, tras escapar de prisión, adquieren con sus estrenados ternos "aspecto de honorables ciudadanos"; lo mismo ocurre con Daysy o Barney:

En Nueva York todo es fácil, por eso Barney, que hace cinco minutos era un mozo mal vestido, sale de los almacenes The Eagle, elegantísimo y así se dirige a casa de Bakerfeller (episodio 23).

También Jimmy, el ayudante del detective, encarna a la perfección el sueño americano en su rápido ascenso de miserable colillero a prometido de una millonaria. A lo largo de la historieta se subraya la idea de su progresivo ascenso; tras abandonar sus desastradas ropas y adquirir la imagen de galán aseado y apuesto, a lo Valentino o Novarro, suscita un irónico comentario del narrador:

El Gorrión viene hecho un sol. ¡Lo que hace la ropa y el lavarse! (episodio 15).

Este poder de las apariencias queda finalmente reducido al absurdo en la argumentación del fiscal que acusa ante el tribunal a Google:

La estadística demuestra que la mayoría de los asesinos visten mal (episodio 18).

Montaje y técnicas cinematográficas.

Aunque el desarrollo de la narración queda supeditado a la publicación por entregas, los episodios de *Daysy, la mecanógrafa fatal* no son autoconclusivos, y sólo en algún caso la viñeta final cumple una función de suspense; responde, pues, a un plan general en el que se plantea con cierta habilidad la sucesión de escenas de acción y el medido avance de la trama.

Desde el comienzo de la historieta un narrador omnisciente introduce al espectador en los detalles de la intriga y la presentación de los personajes, cediendo su puesto a la voz del detective a partir de la escena del juicio: éste, en un largo *flash back*, reconstruye la narración desvelando todos los detalles que antes quedaron incompletos. La voz narrativa de Dick se detiene especialmente, en la reconstrucción del asesinato del banquero, resuelto en un hábil montaje de viñetas, con un ritmo lento y abundantes primeros planos expresivos de los personajes, alternando con planos cortos del cuchillo como sugerencia del violento forcejeo. Tras el *flash back*, el narrador onmisciente recupera su papel, y historieta termina con un ritmo acelerado: en pocas viñetas se suceden el rescate de Peg, la ejecución en la silla eléctrica de los criminales, el consabido beso entre la chica y su salvador y el "The end" de la viñeta final.

Bartolozzi maneja las pautas habituales de la narración cinematográfica, como "la salvación en el último momento" —recurso habitual, por otra parte, en toda la literatura por entregas— que resuelve con un montaje paralelo de secuencias; lo utiliza al final del relato, cuando Jimmy rescata a la chica del acoso del judío, pero también en el interior de la historia para mantener el interés del espectador: en la escena en la que Dick queda encerrado en un sótano que se va inundando, y Jimmy le salva cuando sólo su pipa asoma en la superficie o cuando ambos impiden *in extremis* la fraudulenta boda de Barney y Peg. Incluye asimismo otras secuencias clásicas del cine policiaco: la persecución automovilista, descrita hábilmente alternando planos generales y primeros planos con sugestivos encuadres, o el juicio de Google en una larga secuencia en la que va presentando viñeta a viñeta los primeros planos de magistrados, jurado y testigos, cuya imagen caricaturesca subraya el tono paródico de los textos.

Precisamente, el uso sistemático del primer plano, nada habitual en el comic humorístico de la época —el propio Bartolozzi apenas lo introduce en sus historietas para niños—, es el más claro síntoma de la influencia del lenguaje cinematográfico. En primeros planos, son presentados, según la convención impuesta por el *star system*, los protagonistas de la historieta. También lo utiliza para expresar una fuerte emoción sufrida por los personajes: el mayordomo al descubrir el crimen, el detective con el agua al cuello, el matón John al sentir los efectos del veneno, o los sucesivos primeros planos del judío, de Bakerfeller y de Google, súbitamente enamorados al conocer a Daysy, que recalcan con ironía el poder de seducción de la mecanógrafa. Emplea planos de detalle para señalar la presencia de objetos de determinado simbolismo, como la rosa blanca, que anuncia la muerte del banquero.

Bartolozzi imita explícitamente en otros dibujos el lenguaje de la cámara: en la viñeta del beso de Daysy y Barney simula el efecto de cierre de objetivo; emplea el *zoom* al acercar la figura del siniestro Abraham desde un plano general a un primer plano, en dos viñetas consecutivas, o mostrar el sentimiento de duda de Google desde un primer plano expresivo de su rostro hasta un primerísimo plano de su ojo mirando de soslayo a Daysy. Para expresar pensamientos fantasiosos o ensoñaciones se sirve del procedimiento cinematográfico de sobreimpresión o fundido de imágenes: refleja así la obsesión de Google por Daysy cuyo rostro se le aparece por todas partes; del mismo modo, el detective imagina el rostro de la vampiresa en la rueda del coche que persigue; el propio Google vacila en su impulso criminal al ver la cabeza de su hijo en el cuerpo de Bakerfeller. Por contra, tan sólo utiliza el *dream ballon*, más propio de la historieta, en dos viñetas que muestran a Peg imaginando la figura de Barney y a Google recordando a su familia.

Sin duda, la influencia cinematográfica más atractiva es la procedente del expresionismo alemán, que el dibujante utiliza en la ambientación de los espacios y la caracterización de algunos personajes. En el texto publicitario se hacía ya una referencia paródica a *Metrópolis*, película de gran repercusión en la época y exponente de una corriente que, si bien se había perdido en gran parte su sentido inicial, perduraba en aspectos técnicos y escenográficos, especialmente, en la iluminación[219]. La moda del caligarismo, a la que el dibujante había ya recurrido en algunos de sus ilustraciones —con especial acierto en los ya citados nocturnos de Carrere en *La Esfera*— se manifiesta ahora lo largo de toda la historieta: Bartolozzi da una imagen siniestra e inquietante de los espacios urbanos a través de la deformación de líneas y volúmenes, la distorsión de encuadres y perspectivas, o los contrastes violentos de luces y sombras, creando una característica iluminación a base de trapecios y triángulos de luz y manejando siluetas y sombras humanas. Ya en las viñetas iniciales presenta la imagen arquetípica de Nueva York siguiendo estas premisas: los rascacielos, vistos desde un plano picado, o la silueta de la Estatua de la Libertad quedan iluminados a base de angulosos contraluces, según la técnica empleada en los edificios del mundo subterráneo de *Metrópolis*. La ciudad ofrece un acusado contraste entre lo grandioso y lo miserable, y al lado de los modernos edificios se oculta el sórdido submundo asociado a la presencia del crimen, callejas fantasmagóricas y casuchas de líneas distorsionadas, como Chinatown, o Black House la guarida de la banda. En los espacios interiores, el dibujante juega con la expresividad de luces y sombras combinadas con perspectivas y encuadres inusuales: por ejemplo, en un singular plano que sitúa la visión a la altura de las piernas bajo las mesas del bar California, o el que muestra a Barney y Daysy reunidos en otro antro de marcados contraluces desde un arriesgado picado.

Con similares técnicas subraya también la caracterización de algunos personajes. Así, la perspectiva de la cárcel desde otro audaz plano picado subraya el efecto de opresión de las figuras de los presos; un efecto que subraya en otras viñetas: el grupo de presos de espaldas —posiblemente inspirada en la imagen de los cabizbajos obreros de *Metrópolis*—, o la pequeña figura de Google en una celda de exagerada profundidad. También la iluminación expresiva caracteriza el perfil del judío Abraham, siempre enmarcado por un foco de luz sobre un fondo negro. También es frecuente el empleo de siluetas: al inicio de la historia Daysy y Google son sólo sombras tras la celosía del despacho del banquero, pues, como indica el texto son todavía "dos personajes borrosos… al parecer" (episodio 1); Dick y Jimmy se transforman en sombras chinescas cuando se escabullen en un tugurio de China Town; finalmente, del asesino sólo se adivina en principio una fugaz silueta tras las cortinas.

Coincidencia o mera intuición, lo cierto es que Bartolozzi acierta al asociar la estética expresionista del cine alemán con el género policiaco, coincidiendo casi simultáneamente con los primeros films de cine negro rodados en Norteamérica. Si bien, por su asunto, *Daysy la mecanógrafa fatal* constituye simplemente una hábil parodia de las novelas y películas de detectives según el patrón anterior a este cine, el uso de esta ambientación e iluminación expresionista le dotan de una indudable modernidad. En conjunto, la historieta de *Ahora* muestra todo el potencial creativo de un dibujante que, sin dominar en absoluto el lenguaje de la historieta —un género que apenas había frecuentado hasta entonces y siempre para el público infantil—, es capaz de encontrar soluciones expresivas sorprendentes, desarrollar con habilidad un complicado guión, y demostrar un fino humorismo en los textos. *Daysy la mecanógrafa fatal* no tiene parangón en la historia del *comic* español de la época, y su alcance queda tan sólo limitado por su carácter totalmente aislado en la obra gráfica del artista.

***El trueno dorado*. Novela Póstuma de Ramón del Valle-Inclán.**

A modo de homenaje tras la muerte de Valle-Inclán, cuya significación en el periodo republicano sobrepasaba la esfera de lo meramente literario, el diario *Ahora* publicó su novela póstuma *El trueno dorado*. El texto apareció a los dos meses del fallecimiento del autor, en seis entregas los jueves entre el 19 de marzo y el 23 de abril de 1935, cada una con un único dibujo a gran tamaño de Salvador Bartolozzi. El ilustrador, quien como escenógrafo había realizado una ajustada interpretación de *Farsa y licencia de la reina castiza en el estreno* de 1931, resuelve con igual solvencia a través del dibujo una narración en la que Valle-Inclán volvía a dar una visión esperpéntica de la España isabelina[220].

Los dibujos de la serie son de una gran sobriedad expresiva, y muestran el estilo que Bartolozzi mantendrá ya hasta sus últimos años de vida; una factura en la que parece retornar en cierta manera a su ingenuidad primera, pero acentuando un tono infantil y caricaturesco que concuerda de manera feliz con el espíritu de la novela. La selección de las seis imágenes está condicionada por la división del texto en seis entregas; no obstante, Bartolozzi elude tanto el detalle episódico como la tentación de abarcar los múltiples matices del texto, acertando con el criterio de resumir la diversidad de puntos de vista narrativos a través del contraste entre la alta sociedad isabelina y el pueblo madrileño. Así, las tres primeras ilustraciones trasladan al lector al ámbito en el que se mueven Adolfito Barón de Bonifaz, Gonzalón Torre Mellada, el Pollo de los Brillantes y demás personajes de "lo más florido del trueno madrileño" quienes, en plena farra, asesinan a un pobre guardia arrojándolo por la ventana: La Taurina, los altos del café Suizo y la casa de los marqueses de Torre-Mellada, son los escenarios respectivos donde tienen lugar la broma criminal, la conspiración y el refugio de los golfos de la alta sociedad. Los tres dibujos siguientes remiten al entorno de la familia de la víctima y a las circunstancias de su agonía: el patio de vecindad, las callejas próximas y la misma casa del guardia asesinado.

La primera de las ilustraciones, correspondiente al capítulo I, refleja el ambiente jaranero de La Taurina, el colmado de estilo andaluz de Pepe Garabato, con un sencilla escena: muestra tan sólo a tres personajes, las *bailaoras* y el guitarrista, que resumen el cuadro típico de la España de pandereta, e interpreta a su manera los tintes satíricos con los que el autor los describe. Así, la "falsa truculencia" de la menuda y morocha Luisa la Malagueña y el "mirar de fuego" de la otra daifa, fea y fondona, se transforman en estúpida inexpresividad en su aspecto de muñecas peponas, de brazos regordetes y gesto alelado. Lo más notable del

dibujo es la sensación de ebriedad y desequilibrio logrados a través de una composición que da a las figuras femeninas el aspecto de peonzas tambaleantes por medio de detalles de ambientación que han perdido la vertical; el cuadro, la copa, la botella, bailan con ellas.

La caricaturización se acentúa en la siguiente entrega, en un dibujo correspondiente al capítulo VI: en los altos del Suizo, donde se esconden Adolfito Bonifaz, Gonzalón Torre-Mellada y don Joselito, el Pollo de los Brillantes, aparece Pepe Garabato en compañía de quien había de sacarles del aprieto, el vejete don Teo "arbitrista de fullerías, escalos y matutes y huésped frecuente del Saladero". Bartolozzi escenifica el cuadro con dos grupos de figuras: en primer plano, los tres aristócratas, semioculto Gonzalón, sentado y orondo el barón de Bonifaz y arrogante, fumando un veguero, el Pollo de los brillantes; tras la mesa, en segundo término, retrata al coime, ataviado con el mandilón de tabernero y arremangados los brazos con gesto simiesco, y el perfil inteligente y pícaro de don Teo, el vejete narigudo, que saluda respetuoso quitándose el quepis. Un grupo de chuscos conspiradores caracterizados con sorna burlona por el dibujante.

También grotescas en su cursilería son las figuras de los marqueses de Torre-Mellada, que en el capítulo XI reaccionan ante el crimen de Gonzalón. Bartolozzi refleja la falsa indignación paterna de don Jerónimo, ridículo con sus "zapatillas bordadas, gorro y bata de rey mago" y la crisis de "crispaciones, ahogos, gritos, soponcios y otros mil remilgos de dama nerviosa" que sufre la marquesa, en cuya psicología acierta plenamente el ilustrador.

Ajustándose al sentido de la novela, el sentido satírico de los tres primeros dibujos da paso a la caricatura patética y al tono de simpatía sentimental en los tres últimos. Bartolozzi muestra primero el patio de vecindad —magistralmente descrito por Valle-Inclán en el capítulo XV— a través de un audaz encuadre: en primer término, de espaldas y apoyada en el barandado, sitúa la figura anónima de una vecina de desastrada vestimenta que se asoma curiosa para ver entrar a las damas elegantes que llegan en "visita de pobres" al abigarrado recinto. Un dibujo de inteligente composición que reduce a la marquesa, a Feliche y Cayetana a mínimas figuritas, identificando al lector con la perspectiva de la fisgona vecina.

La siguiente ilustración —correspondiente al capítulo XVIII— escenifica el encuentro de la portera con el Inda y la Sofi, que llegan cuando el coche de las damas se pierde ya en la lejanía. Bartolozzi concentra su atención en el porte de apachería castiza de la pareja: el Inda "un prójimo con catadura de músico de cafetín, la guitarra en funda, tufos, gorra de seda, lunar de rizo" y la Sofi, la bella hija del desgraciado guardia, que pese ser descrita en el texto como "rubiales" el dibujante, fiel a su arbitraria costumbre, pinta morena.

Finalmente —siguiendo una escena del capítulo XIX— el dibujante presenta el interior de la casa de la viuda, donde el aspecto grosero de La Coloretes y el Tío Roque, chocan con el patetismo de la Sofi y de la vieja doña Paulina. La escena se desarrolla en un abigarrado cuartucho, con una puerta entreabierta al patio, repleto de objetos y nimios detalles: ropas colgadas, un cesto, un espejo con un abanico, cuadros, una cómoda con un reloj o una curiosa figurita del niño Jesús. Un esperpéntico velatorio, en el cual el fachoso remendón muestra ufano las botas del difunto a La Coloretes "pepona de pintados rosicleres", mientras la anciana y la Sofi se horrorizan ante la posibilidad de que el Inda pueda ser el culpable del crimen.

El mayor acierto de Bartolozzi, demostración de su sagacidad como lector, es la representación plástica en las ilustraciones de los diversos materiales narrativos utilizados magistralmente por Valle-Inclán: la pintoresca españolada del cuadro flamenco de la Taurina, la folletinesca conspiración de fantoches en los altos del suizo, el ridículo melodrama en los salones de los marqueses, el sabor sainetesco del patio de vecindad, la castiza pareja zarzuelera formada por Sofi y el Inda, o la imagen final mezcla de sainete —el Tío Roque y La Colorines— y folletín —la Sofi y doña Paulina—.

En resumen, las seis ilustraciones de Bartolozzi, ajustándose al pormenor del relato —emplea el tradicional texto al pie que especifica la referencia—, dan una hábil interpretación del conjunto que coincide con la del autor en la visión crítica de la realidad española, desde el contrapunto entre la crueldad y ridiculez de las clases dominantes y la simplicidad del pueblo llano. En su recreación muy libre de tipos de época y ambientes, caricaturizando o enalteciendo, Bartolozzi elude el arqueologismo o la descripción exhaustiva, cuidando el no interferir la riquísima capacidad evocadora del texto de Valle-Inclán; expone su propia visión,

que se superpone al sentido del texto sin chocar con él. La utilización de un trazo caricaturesco y pueril se ajusta a este fin, y aun careciendo lógicamente de la contundencia de Valle-Inclán, el punto de vista de Bartolozzi se aproxima a la perspectiva grotesca y deformante de la sociedad isabelina, en la que subyace una crítica proyectada hacia su propio presente, en la antesala del conflicto civil.

2.3.3. Portadas e ilustraciones de Salvador Bartolozzi para las publicaciones de Ramón Gómez de la Serna.

Unos artistas de categoría aparte cumplen la misión de liberar al arte. Son como escritores de la palabra, como taquigrafeadores de lo que los otros plasman con más paciencia.

> Estos artistas son los dibujantes. Yo siempre los he querido a mi lado. Ellos siempre estuvieron al lado de los innovadores y sirvieron a la propaganda[221].

En tales términos Ramón Gómez de la Serna definía el papel de los dibujantes y expresaba su actitud abierta y cooperante hacia unos artistas con los que mantuvo una permanente relación, sintomática de su comprensión de la idoneidad del dibujo como mediador ideal entre la literatura y las artes. Alrededor de Ramón y sirviendo su voluntad de singularizar sus publicaciones confluyeron dibujantes de primera fila, que dotaron de un particular sello gráfico a sus textos según las coordenadas plásticas señaladas por el literato en diversas fases de su producción. En el caso de Salvador Bartolozzi la relación entre escritor y dibujante cobra especial significación por sus íntimos lazos de amistad y sus no pocas coincidencias en la concepción de la creación artística y literaria.

Dentro de la inmensa variedad de las publicaciones de Ramón antes de la Guerra Civil, se podrían distinguir de forma muy esquemática cuatro etapas en su presentación gráfica: entre 1909 y 1913 Julio Antonio, Bartolozzi e Ismael Smith dotan a sus escritos de una imagen acorde con los ecos del prerrafaelismo y del simbolismo finisecular, pero que se proyecta hacia las novedades postmodernistas; entre 1914 y 1917 corresponde la exclusiva a Salvador Bartolozzi como intérprete del primer "Ramonismo" con variedad de registros plásticos, desde la caricatura al expresionismo; a partir de 1918 se rompe dicha exclusiva y el propio Ramón, al tiempo que colabora con gran número de dibujantes —entre los que destacan Romero Calvet, Bon o Apa—, se convierte en el más característico ilustrador de su propio "ismo", creando la "greguería gráfica"; finalmente, entre 1927 y 1936, actualiza la presentación de sus libros y artículos con la colaboración de pintores de vanguardia e ilustradores de tendencia neocubista como Almada Negreiros, Climent o Beberide[222].

Entre todos los artistas que integran tan selecta nómina de ilustradores, tan sólo Bartolozzi se mantuvo con distinta regularidad como colaborador del escritor a lo largo de los veinticinco años que median entre la delicada portada de *El laberinto* (1910) y las ilustraciones de trazo ingenuo y expresivo de la serie de *Estampa* "Siluetas de Pombo" (1936). Fue además, con Gutiérrez Solana y Romero Calvet, el más caracterizado notario gráfico del cónclave pombiano, centro de la vida cultural madrileña de entreguerras y en el cual Bartolozzi jugó un papel relevante, a la sombra del pontífice Ramón. En suma, cinco lustros de estrecha relación y continuo intercambio artístico e intelectual, cuyo testimonio queda apenas reflejado en el más de medio centenar de dibujos de Bartolozzi y en las diversas glosas y recuerdos del literato a propósito del artista y amigo.

2.3.1. Primeras colaboraciones (1910-1913).

Cuando en *Automoribundia* dirige Ramón su memoria a los años entre la adolescencia y la juventud, los de su tímido entrar en el fuego de la sociedad literaria madrileña, destaca la figura de Salvador Bartolozzi designándolo como "el bautizador y confirmador de mis inquietudes literarias"; frente al pequeño círculo de aquellos "literatos perdidos e ingenuos" —los Ramírez Ángel, Andrés González-Blanco, Javier Valcarce o Hernández Luquero— el joven parece atraído por la aureola de prestigio y el perfil anticonvencional del dibujante recién llegado de París, así como por su peculiar experiencia amorosa:

> A mi me impresionaba lo que tenía de artista seguro y desdeñoso más aquella intensa vida que había llevado en París, en donde se había tenido que desprender de la gloria y de una mujer, una de esas francesas que se pegan como una lapa al hombre y de la que tuvo que huir dejándole todo lo que poseía y saliendo por una ventana.

Sería alrededor de 1909 cuando Ramón comenzó a frecuentar la amistad de Salvador, quien en sus recuerdos figura como su más firme apoyo en aquella época de incertidumbre, de mantenerse "en el no lograr nada":

> [...] no podremos olvidar aquellas tardes del café Universal ricas en amistad, en consultas, en café y en espera del Ideal [...] Gracias a ese asesoramiento tesoral de Bartolozzi yo me sentía más literato y me preparaba a la persistencia de años que dura el llegar a no ser nadie, aunque uno se sienta alguien en medio de la perdición[223].

Durante este primer periodo, entre 1910 y 1913, existe una coincidencia evidente entre el arte de Bartolozzi y la literatura de Ramón. Obviamente, aquel "asesoramiento tesoral" debe incluirse entre la multiplicidad de influencias que el escritor asimila como suyas; no obstante, con una jerarquía notable y por supuesto superior a la simple mención siempre marginal que la crítica le ha dedicado hasta la fecha. Ya de por sí significativo es el papel del dibujante, con Julio Antonio e Ismael Smith, en la definición del sello gráfico característico con el que Gómez de la Serna quiso desde sus inicios subrayar la singularidad de su literatura, que ya en su tiempo percibía Alfonso Reyes:

> El formato, el espesor, el material y la letra, los dibujos de Bartolozzi (mujeres desnudas y feas, antifaces, rejas cabalísticas, tableros de ajedrez) todo da a sus libros un aire inconfundible[224].

El laberinto. El lunático. La bailarina. Tapices.

En 1910 Ramón dedica a Salvador Bartolozzi un breve artículo de *Prometeo*, glosando la novedad de su estilo y planteando la antítesis paradójica entre su reciente triunfo en París y el anonimato al que le condenaba por entonces "la obscuridad ambiente de esta España en que el sol de Europa padece de eclipse aún"[225]. Por su parte, ese mismo año el dibujante toma el relevo de Julio Antonio en la confección de las portadas de las piezas teatrales publicadas por Ramón como separatas de la revista *Prometeo*. Realiza en años sucesivos las de *El laberinto* (1910), *La bailarina* (1911), *El lunático* (1912) y la del volumen misceláneo *Tapices* (1913) [226]; dibujos que surgen además en el contexto de su común participación en el "Teatro de Arte" *de Alejandro Miquis*, el teatro de cámara en el que Bartolozzi debutó como escenógrafo y donde el escritor intentó sin éxito estrenar su drama *La Utopía*. Pese a la pronta disolución del grupo, siguió empeñado hasta 1913 en la escritura de piezas teatrales, en un periodo de plena cooperación:

> Salvador siempre alegre y animoso soportaba mis lecturas y era generoso en hacerme portadas[227].

Agustín Muñoz-Alonso y Jesús Rubio han interpretado la abundancia de transposiciones artísticas en estas obras de juventud como una de las manifestaciones de su visión analógica de la realidad: "Ramón mira lo real con memoria de lo visto en el arte y lo describe con relación a los posibles análogos artísticos [...] Los textos de Ramón entonces se llenan de ecos verbales y plásticos donde se manifiesta su voluntad de una creación literaria que aspira a la totalidad"; ecos procedentes de la literatura y el arte finiseculares y especialmente de la estética simbolista y decadentista que, a su vez, tanto Julio Antonio como Bartolozzi traducen en sus portadas:

> Las ilustraciones de estos artistas de los textos ramonianos tratan de captar lo esencial de su contenido para situarlo en el nivel superior del arte. De esta forma el círculo se cierra: nacidas muchas veces —al menos en parte— de referencias artísticas, inspiran a su vez a artistas amigos con lo que el complejo y sugestivo mundo de las transposiciones artísticas se manifiesta de nuevo[228].

Dentro de estas coordenadas de fluido diálogo entre el escritor y el artista, las cuatro portadas se aplican a la interpretación de uno de los temas centrales en la literatura de Ramón: el erotismo; la búsqueda de aquella nueva mujer cuya esencia había definido en *El concepto de la nueva literatura* y que el dibujante representa, jugando con diversos referentes pictóricos acordes con las expectativas estéticas del joven dramaturgo, pero proyectando también la novedad incipiente de su propio arte[229].

La primera portada, confeccionada para la publicación en separata de *El laberinto*, resulta la más fiel al modelo prerrafaelista, al que Bartolozzi se remite para ofrecer una lectura ajustada al sentido del texto. Se trata de un exquisito dibujo que presenta en su viñeta central, trazada en líneas blancas sobre fondo negro, la solitaria imagen de una joven vestida con un traje de fantásticos arabescos que, con aire delicado y soñador, sostiene entre sus manos una rosa. Dos pequeños medallones, situados sobre la viñeta central y entrelazados por una orla de motivos vegetales, completan la estampa: incluye el primero una silueta femenina envuelta en

un hábito negro; el segundo, otras tres figuras de mujer entrelazadas por un trazo sinuoso. El dibujante alude, sin individualizarlos, a los personajes del drama, resumiendo en los dos medallones la división que el autor establece entre las "transfiguradas" —las tres mujeres que avanzan resueltas como en una sola figura— y las "empedernidas" —representadas por "La viuda"—; en la viñeta central viene a condensar el sentido de la obra, mostrando el perfil idealizado de Ana, una de las "transfiguradas" finalmente convencida de la inutilidad de su intento de huida de lo masculino, quien en la última escena queda como figura rezagada y "Su figura se hace de ensueño en esta hora"[230].

Más allá de su sólo aparente decorativismo, la interpretación plástica resulta coherente con la propia concepción que del prerrafaelismo posee Ramón, desde su peculiar óptica pansexualista:

> El prerrafaelismo es una exaltación llena de voluptuosidades profanas y carnales, novelada por el hermoso espíritu de las decadencias, aunque trazada y corporizada con una factura viva, fresca, asumida con virilidad y tecnicismo [...]
>
> En la mujer se posa el prerrafaelismo, la acaricia mucho, escoge en ella lo más conmovedor, el escorzo de dulzura más serena, pero nunca hipócrita, y la ofrece así a un placer privado, sin exhibición, sin la poliandría de las mujeres de los pintores torpes, sino dispuesto a una monogamia reservada, frente a la que todos y cada uno, sin vergüenza, sin celos, sin desconfianza, sin repugnancia, sin desvelo, con credulidad y fe, se creerán el único[231].

La acción y diálogos de *El laberinto* exploran, efectivamente, la esencia de lo femenino desde esta perspectiva: sus protagonistas se ocultan en un jardín secreto, aisladas del egoísta mundo masculino, aunque irremisiblemente impulsadas al regreso en pos del ideal de ese placer privado y único.

El diálogo de texto e imagen alrededor del erotismo tiene su prolongación en *El lunático*, cuya austera portada muestra la imagen de un antifaz tras el que se esconden unos misteriosos ojos de mujer. El dibujo responde al leitmotiv del extenso prólogo del drama en el que identifica al antifaz como símbolo del enigma femenino: "es un signo cerrado y representativo, no por parecido con lo representado sino por arbitrariedad"; "Los ojos del antifaz son del antifaz, de esa sombra chinesca e inmejorable que tiene ojos japoneses y venusinos, dentro de una orla de color caliente y venenoso"; "tiene toda la agresión de la mujer, todo su denuedo, todo su anonadamiento, y ninguna de sus eufonías, de sus ocultaciones, de sus romanticismos ni de sus teatralerías..." [232]. Y precisamente, al hilo de estas divagaciones Ramón alude de forma expresa al dibujante y constata la convergencia de sus opiniones:

> ¿No es verdad, Salvador Bartolozzi, que cuando hace tres meses hemos hablado de esto han coincidido nuestras seguridades, y usted, dramático, vidente y alto, ha sentido contraído a un punto inaplazable y supremo todo tesoro posible, sobre todo el tesoro femenino, que conservando todo el prestigio de las mujeres mitológicas, consiste materialmente en el ardite de una mujer común, abyecta, excepcional y vagorosa por común y apretada de carnes, con una solidez crudísima, cubierta de antifaz? [233]

Este complejo concepto de la mujer, entre lo ideal y lo abyecto, entre la mitología y la realidad más prosaica, queda también simbolizado en la obra por la figura del busto de Verrocchio; escultura cuya reproducción en yeso pudo conocer Gómez de la Serna en los Sótanos de San Fernando, y a la que alude en sus recuerdos de *Automoribundia* al evocar las primeras citas con el dibujante:

> - Hoy tiene usted que esperarme un rato más porque tenemos que sacar del molde a la Bella de las Manos del Verrocchio[234].

En la acotación inicial la figura, en principio ingenua, se transfigura cuando El Lunático la cubre con el antifaz y adquiere "el gesto lujurioso y ardiente de las coqueterías y de los ensañamientos de las máscaras"; avanza la transformación análoga de La Jovencita Mística, finalmente asesinada por El Lunático ante la imposibilidad de consumar su fantasía. Como señala Muñoz-Alonso, al final del drama Ramón se distancia del mero gesto decadentista al revelar la vulgaridad del protagonista por su reacción de cobardía o la insignificancia de La Jovencita. Expresa así aquel concepto, compartido por Ramón y Bartolozzi, de un

erotismo surgido de la fugacidad de lo ideal, encarnado en personajes de fondo prosaico transfigurados por el espacio o los objetos fetichistas, el antifaz o el busto.

De forma más evidente que en la obra anterior, la incipiente superación de la estética modernista tiene su mejor expresión en las pantomimas de Ramón y en la correspondiente interpretación plástica que el dibujante realiza en las portadas de *La Bailarina* y *Tapices*. La excelente portada de *La Bailarina* da la medida del "toulouselautreano" y "ex-Degas" que el literato veía en Bartolozzi: se trata de una composición de concepto muy sobrio, sin fondos ni motivos ornamentales, donde la bailarina aparece como figura central, enarcada la pierna con gesto pueril y arbitrario, y a sus pies dos pequeñas imágenes de grotesco trazo que representan a un soldado y a un caballero de frac como desmadejados títeres. Esta recreación de los personajes como muñecos de guiñol parte de las propias sugerencias del texto: ya en las primeras líneas del "Prólogo" se describe a la protagonista "Como esos monigotes de estampa de los teatros de cartón, en que el alambre que los sostiene se nota demasiado y hace una fuerza de demasiado cuerpo dada su gran sutileza"; también en el desenlace de la obra, cuando la bailarina se entrega al Empresario, adquiere la artificial naturaleza de los actores de trapo: "Es una reina de guiñol, inexpresiva, con los brazos extendidos y sin articulación, la boca unida, la corona ladeada y en el cuenco del gran sobretodo ya nada más que ese gran vacío de los polichinelas. Parece que como Salomé es complacida por el Tetrarca que le ofrece venganza y en el epitalamio la cabeza cuadrada del Hamlet reacio estará presente"[235].

A partir de estas referencias y con cierta libertad, da Bartolozzi una lectura global del texto remitiéndose por su parte a otro motivo decadentista, el de "la femme et le pantin" —la mujer fatal que maneja a los hombres como peleles[236]—: muestra la poderosa feminidad de la bailarina del cuadro primero, en el esplendor de su levedad, y alude a la mujer caída del cuadro segundo, convertida en nueva Salomé según el guiño irónico del autor.

Sin embargo, dentro de este el juego de referencias plásticas y literarias establecido entre Ramón y Bartolozzi, se incluye la nota novedosa en el tratamiento de las figuras, a las que el dibujante dota de una síntesis muy característica de ingenuidad e intención; un carácter particular que el autor define en la dedicatoria de su pantomima:

> A Salvador Bartolozzi, que lo dibuja todo como si dibujara bailarinas, poniendo en todo —hablando más simbólicamente— una sombra de misticismo, un halo de perversión y , una ingenuidad gris perla, trébol difícil de las tres hojas que hace la suerte de sus cosas; *beau-diseur* pantomímico, que patina de algo quimérico todas las violencias, que las hace en un blanco suave y duro como de jade, dedico esta pantomima en que se quiebra una bailarina como una tanagra porque a él le emocionará más que a nadie, ya que todo lo hace como si dibujara bailarinas y como si fuera novio de ellas... [237]

De estos tres ingredientes —misticismo, perversión e ingenuidad— lo místico opera como una clave hermética a la que recurre Ramón para aludir a una experiencia compartida con el artista, a un secreto reservado a ambos. Es el mismo lenguaje del que se sirve para explicar la génesis de sus pantomimas a raíz de la "revelación", de su experiencia como espectador, en su primer viaje a París, de los espectáculos pantomímicos de Collete Willy y La Polaire: a sus ojos se convierten en una suerte de rito sagrado que le dan la clave del significado del erotismo y de aquella mujer de *La nueva literatura*, "histológica, física, capilar, dotada de una psicología arbitraria de Angora"[238]. Un misticismo del que se distancia con el característico guiño decadentista, cuando afirma en el prólogo: "[…] yendo más allá de los heterodoxos he creído siempre que no sólo se debe comulgar con pan y vino, sino también con bailarinas". De este particular culto, místico y perverso, hace partícipe al dibujante en la dedicatoria de otra de las pantomimas, *Las rosas rojas*:

> A Salvador Bartolozzi, que ha visto a Dios como yo[239]

Alude Ramón con lenguaje críptico a la común revelación de una feminidad ideal, de ese "Dios" cuyo conocimiento surge en ambos a partir de sus respectivas experiencias en París; un juego de secretos

compartidos que el escritor hace perdurar en su recuerdo incluso cuando evoca la figura del dibujante tras su muerte:

> Salvador, siempre en medio de su trabajo de ganapán en todos sus avatares, esboza lo tenue y vagaroso, entreabre cortinas que dan a mujeres soñadas, a harenes sólo entrevistos, y va guardando estampas sueltas como las de este último álbum [...] aunque en mi recuerdo las hay más ideales y vaporosas, como el atisbo de un mundo que se le presentó en París y que a veces volvía a aparecérsele.
>
> Yo era su pesquisa que atisbaba su transformismo secreto, su ir a decir su secreto y abstenerse de decirlo[240].

Sin embargo, los ingredientes modernistas —misticismo y perversión— adquieren ya un significado novedoso en combinación con la aludida ingenuidad pueril, clave del arte de Bartolozzi y que traducido en el concepto de "arbitrariedad" se incluye entre los ingredientes básicos del innovador "monismo literario" del joven Ramón. También en *La bailarina* su protagonista adquiere en la levedad de ave de su danza un rasgo infantil: "esos correteos ligeros han hecho algo como lo que hacen los niños alejándose de la plazoleta para volver enseguida, saltando y cantando "¡Ambó!!! ¡Ató!!! ¡Martarile-rile-ró!!!".

En este punto, parece indudable la compenetración entre Ramón y aquel Bartolozzi "bohemio en París, revolucionario y personalísimo, príncipe de la arbitrariedad y de la decadencia" que pintaba *Pablillos de Valladolid*. Una coincidencia evidente, sobre todo, en la común búsqueda de una belleza inefable surgida de lo primitivo, lo marginal y canallesco, que queda idealmente transfigurado. Así, basándose en la arbitrariedad como presupuesto ideológico y estilístico, en *La bailarina* Ramón ensalza la figura femenina desde la sordidez ambiental: en el primer cuadro la mujer se independiza de lo masculino en el instante de la danza, alcanzando la levedad ideal; no obstante, vuelve a la penumbra de la vulgaridad, a "esa fosa común, de la que se sacan las mujeres para la vida lírica" en el segundo.

La sugerencia de lo primitivo y canallesco como germen del erotismo ideal tiene su mejor expresión en la portada de *Tapices*. En ella Bartolozzi, desde el feísmo, viene a resumir sin restricciones el descarnado erotismo en el que Gómez de la Serna busca la esencia femenina: sugiere una morbosa voluptuosidad a través de cuatro figuras femeninas cuya franca obscenidad es captada con ingenuidad poética por el dibujante. Las sitúa en un paisaje de arrabal, con un fondo lejano de humeantes chimeneas cuyas siluetas se recortan sobre un cielo sucio, trazado con un nervioso entramado. En primer término, una pareja exhibe su cuerpo con el gesto desafiante de las prostitutas: la cocota inexpresiva de moño alto muestra una desnudez abyecta de obesas morbideces; a su lado, una figura bien proporcionada con obscenas medias de rayas, adopta con el brazo en jarras un gesto chulesco y sonríe retadora. El rotundo descaro de ambos desnudos contrasta con la actitud más pudorosa de las figuras que aparecen en segundo plano: la primera, apenas entrevista, cubierta por un oscuro mantón de amplios flecos; sentada en el suelo y de nuevo desnuda la segunda, pero oculto su rostro por la larga melena que desde su nuca cae como un torrente.

El dibujo en su simplicidad de aparente escena suburbial, resume la síntesis de erotismo canallesco y evocación simbolista de las pantomimas de Ramón, demostrando plenamente las cualidades del artista que aquel ensalzaba en las páginas de *Prometeo*:

> Todos denigran solamente. Sólo Bartolozzi, hace a la vez que cosas truculentas, cosas inefables. Y hasta cuando hace cosas truculentas, como su ingenuidad no las hace pecadoras sino miserables, arrancan un inefable afecto reivindicante y ácrata [...] en procedimiento maneja lo inédito siempre, y [...] luchando con lo grotesco, con el absurdo caricatural ha sabido darlo en todo su dolor, o en toda su fealdad, tan ingenuamente, que corta la risa para fomentar la emoción más miniada y más alta[241].

El feísmo ingenuo y expresionista de la portada de Bartolozzi concuerda con el tono de algunas de las obras incluidas en este volumen vario, especialmente con las pantomimas de *Accesos del silencio* y *Las danzas de pasión*, *El garrotín*, *La danza de los apaches* o *La danza oriental*[242]: así, en el prólogo de las primeras, "Revelación", Ramón describe el rostro de la inspiradora Colette: "arisado hasta la fealdad, esa

fealdad que se besa con la belleza"; en *Las danzas de pasión* caracteriza el primitivismo del ambiente donde se desarrolla el espectáculo, definiéndolo como "Teatro canalla inefable de inocencia"; en la exaltación del desnudo en *El garrotín* explica uno de los movimientos del baile, en el que "Se rompe la línea que aman los profesores de dibujo y los extáticos y se inferna, se hace más mortal y más conmovedora y más vecina de la cercanía y de la perdición..."[243]. Entre todas, *La danza de los apaches*, remite de forma más obvia al universo creativo del dibujante, a través de la recreación que de las intensas relaciones amorosas de los apaches daba La Polaire en sus bailes; precisamente, en su expresiva descripción de la artista, el escritor se refiere al estilo característico de su amigo y le alude sin nombrarlo:

> Aparecía desfigurada, con ese desdibujo artístico, lleno de originalidad ante todo, que aman los apaches y los dibujantes decadentes y estupendos. Ciegamente su apache había punzado en ella su aguafuerte, invisible el dibujo provisor, vidente de su videncia, sin corregirlo ni reflexionarlo, ni amarlo como un imbécil, lineándolo sólo con austeridad en la sombra del cobre[244].

Parece explícita la identificación de aquel "apache" y "dibujante decadente y estupendo" con Bartolozzi, y así como la descripción del "desdibujo artístico" con el estilo característico de un artista del que Ramón en su artículo de *Prometeo* observaba: "que si va al desdibujo sabe desdibujar, cosa más difícil que el dibujar"[245].

Pudieran entenderse como referencia a algún personaje concreto de estos textos algunas de las figuras de la portada de *Tapices*. Así, la mujer que esconde el rostro bajo una larga melena correspondería a la protagonista de *Las rosas rojas*, Sor María, quien al descubrir su propio desnudo huye del convento extasiada y sólo temerosa "de que sus cabellos caigan sobre su frente y la cieguen con su miedo y su fantasía y su lumbre"; alusión a los cabellos como tópico fetichista del decadentismo finisecular[246]. También la figura escondida y vestida de negro pudiera identificarse con la "bailadora" de *Fiesta de dolores*. No obstante, el sentido del dibujo parece más bien sugerir una lectura global de los variados registros del erotismo femenino en la escritura de Ramón.

En relación con esta portada habría que señalar otro dibujo de la misma época, incluido como ilustración del artículo sobre Bartolozzi publicado por Manuel Abril en *Por Esos Mundos*: se trata de un apunte rápido a base de manchas muy expresivas que retrata un tipo femenino, una artista o cocota de escote generoso y rotundas sinuosidades, en cuyo pequeño rostro late una especie de determinación brutal. Sobre el dibujo puede leerse una dedicatoria autógrafa de Salvador Bartolozzi: "Hecho en Sevilla [...] pensando en Tristán"[247].

La transposición artística aparece además de en los textos ya citados en el ensayo "Moguer", donde Ramón acude al referente del arte de Bartolozzi para describir uno de los detalles de la caracterización ideal e inefable de los tipos femeninos del pueblo:

> Son mujeres que no se dibujan según un diseño de parecido, sino que simulan el dibujo del dibujo, esa perversión decorativa y arbitraria de las grandes obras. Simulan o son quizá una portada de libro, parecen a veces ilustraciones de un cuento ruso; a veces llegan al negro y a la composición de los ex-libris, otras son como viñetas por su ligereza y por las líneas olvidadas en un dibujo [...] sus cabellos que corren como la tinta, invadiendo los claros, y que como una admirable arbitrariedad de Bartolozzi, si son rubios se hacen negros para dar vigor a algún escorzo o sin que lo explique el viento que corre, ni el peinado, ni su voluntad, se adelantan como con el asta viva y central de las plumas y cubren su perfil de negro, exaltándole y realizándole más[248].

Aquí el recurso *ut pictura poesis*, tan habitual en su prosa, cobra especial significación al situar el arte arbitrario del dibujante en una serie de referencias previas en la que, junto a formas típicamente modernistas, incluye ya las distintas manifestaciones del arte nuevo; concretamente, al de los artistas decorativos de Rusia como Baskt o Dobuojinski, de cuyas composiciones se sirve para describir el paisaje urbano de Moguer.

El Ruso.

En marzo de 1913 Ramón publica en la colección El Libro Popular su primera novela, *El ruso*, con portada e ilustraciones de Bartolozzi. La crítica ha señalado la proximidad de este relato a las convenciones de la novela clásica y realista, y su disparidad respecto a las peculiaridades de la posterior narrativa de Gómez de la Serna; sin embargo, situando *El Ruso* en el contexto de su escritura, parece responder a idéntica necesidad expresión de su individualidad y de las obsesiones a las que antes había dado cauce a través de sus ensayos teatrales y que ahora traduce en un género nuevo para él, asimilando las formas narrativas características del momento[249]. Ramón proyecta su obsesión erótica, reflejando a través de la narración en primera persona el proceso psicológico del protagonista, un diletante buscador de aventuras amorosas que choca con la imposibilidad cuando de veras se enamora de la mujer de un prisionero político ruso.

Reaparece una de las claves antes aludidas a propósito de su teatro: la transfiguración ideal de lo femenino en un ambiente sórdido; en este caso, la figura de Paulowa en el restaurante "El Ruso", centro de los exilados rusos en París[250]. Un proceso que, precisamente, Bartolozzi subraya en su portada e ilustraciones, planteando el contraste entre la deslumbradora presencia femenina y el ambiente miserable y pesaroso de los comensales del "restaurant de pobres"; la antítesis entre el París símbolo de la nueva mujer y la Rusia zarista asociada a la idea de dolor y aniquilación.

Como en las portadas precedentes, recurre otra vez a la figura femenina, que corresponde aquí a la protagonista, Paulowa. Con una concepción sobria y elegante, Bartolozzi integra imagen y tipografía —el título y la firma de Ramón— dibujando en un solo trazo el rostro de la mujer, de una belleza serena y melancólica, y situando bajo la firma tres corazones negros. Por su parte, las trece ilustraciones interiores están concebidas como apuntes rápidos que salpican la narración; sin embargo, la impericia del montaje de página por parte del maquetador de la publicación restringe en gran medida el efecto, al aparecer los dibujos retrasados, y en algún caso en desorden, con respecto a su referente textual.

El dibujante adopta la perspectiva del narrador, observador solitario de todas las mujeres del restaurante, y se detiene con él en dos figuras objeto de potencial seducción: retrata, con el rostro marcado por las sombras y la mirada visceral e hipnótica, a la joven de "pelo castaño y una carucha alargada, simplona pero bella y sensual" que adquiere con el luto un aire de atractiva humillación y ternura extraña; en un pequeño apunte caricaturesco capta el gesto característico de la segunda, más sensual "mejilluda y carnosa", que "alargaba la cabeza hacia adelante como una pava al tragarse una nuez".

Bartolozzi refleja el "ambiente espeso, hondo y restaurador" de El Ruso en un atractivo dibujo a base de expresivas manchas y sombreados; capta con precisión la atmósfera del local y la diversa actitud de los comensales, entre la avidez del hambriento y el gesto amargo pero digno de las damas, por medio de una hábil composición que conduce la mirada del lector a la imagen del camarero que avanza entre las mesas con una humeante bandeja. Otros cinco dibujos de menor tamaño, a modo de rápidos apuntes, completan el efecto de ambientación del restaurante, traduciendo la acumulación anecdótica característica de la escritura de Ramón y, en algunos casos, las transposiciones artísticas con las que retrata a los personajes: el comensal famélico "al que un mechón rebelde parecía ayudarle a comer, como una caña ayuda a pescar"; el digno mendigar del "hombre espigado con la cabeza en un cuello fino, conmovedor como el pescador pobre de Pouvis de Cahvannes, caballeroso como un hidalgo del Entierro del conde Orgaz"; el violinista ciego que toca aires rusos; el perro "cubierto de barbas en escaleras como un pobre de pedir limosna, con la cara cubierta por el pelo, con la atosigación de Cristo de Velázquez, un poco parecido a Nietzsche en lo lamentable del bigote y en la fiereza de sus ojos"; o la viejecita "de palacio y carroza, distinguida y repujada como la anciana reina de Rumanía".

Un tercer grupo de ilustraciones evocan la pesarosa sombra de Rusia sobre los personajes. La sugiere primero en un magnífico dibujo, resuelto a base de manchurrones y rápidos rayados, que escenifica el mitin al que asiste el protagonista en su búsqueda amorosa; un retrato expresionista de los exiliados rusos, que transmite la sombría determinación en las facciones de los hombres "sentenciados a muerte, de cabezas conmovedoras por esa posibilidad, que las agravaba, de poder ser cortadas" y la variada mezcla de

expectación, dolor, y rabia contenida en los rostros femeninos "mujeres ocultas por su sombrero del que por la escasez de luz caía un velo de malla muy cerrada con lunares espesos. Su plástica era túrgida y cuadrada". En otros dos apuntes menores Bartolozzi alude al personaje que desarmará las pretensiones del protagonista: retrata el "aire noble y único" del marido de Paulowa y recuerda su situación, mostrando su rostro tras las rejas de la prisión.

Finalmente, dos pequeños dibujos subrayan la conclusión del relato. Una mano quemada y humeante simboliza el deseo imposible, según la sugerencia del texto en la escena del postrer y vano intento de conquista de la mujer: "Volví a apretar su mano con fuerza, queriendo que declarase como en un tormento de la inquisición". Una pequeña viñeta, incluida en la última página, representa el paisaje lejano entrevisto desde la ventanilla del tren que lleva de regreso a España al protagonista.

Siendo este el primer texto de Ramón que Bartolozzi ilustra con cierta profusión, es significativo el criterio —no muy habitual en sus ilustraciones de otros números de El Libro Popular y de colecciones análogas— de acumular pequeños dibujos concebidos como leves subrayados: responde tal vez intuitivamente al carácter de la prosa de Gómez de la Serna, su tendencia al fragmentarismo y a la acumulación anecdótica que había de extremar en narraciones futuras.

2.3.2. La interpretación del ramonismo (1914-1917).

Entre 1914 y 1917 Bartolozzi continúa colaborando estrechamente con Ramón y compartiendo trabajos literarios y tertulias, convertido en este periodo en autor casi exclusivo de portadas e ilustraciones de sus libros y artículos. Libros como *El Rastro*, *Senos* y *El circo* marcan la definitiva maduración de la escritura de Gómez de la Serna y el afianzamiento del rumbo de su monismo literario alrededor de la greguería; pudiera por ello considerarse a Bartolozzi como primer intérprete gráfico del ramonismo. Sin embargo, frente a la compenetración característica de la etapa anterior, se aprecia ahora cierta irregularidad en la interpretación plástica de los textos, que aparece en ocasiones desfasada ante aquellas obras en las que Ramón avanza hacia formas literarias más innovadoras; una desconexión que determinó quizá el final de la regularidad en su colaboración a partir de 1918. En cierta forma, parece pesar sobre Bartolozzi el peso de su oficio de ilustrador que le deja rezagado frente la libertad creativa del literato; no obstante, el dibujante seguirá participando del espíritu innovador del creador de la greguería en otras facetas más espontáneas y libres de su producción, especialmente en sus muñecos de trapo y en sus posteriores empresas teatrales.

El doctor inverosímil.

Desde sus primeras veladas en el salón literario de *Colombine* o en la tertulia de la calle de La Puebla, Ramón y Salvador habían ampliado su mundo de relaciones siempre por caminos paralelos y convergentes, estrechando lazos con los que habían de integrar Pombo; así, ya en 1913, frecuentan ambos la animada tertulia de Atenas, en la sala de redacción de *La Tribuna* coincidiendo con Tomás Borrás o Bagaría[251]; al año siguiente, se reúnen en un más sosegado cenáculo alrededor de su común amigo Rafael Calleja, al que se incorporan José Bergamín y Bernabéu y donde se fragua el proyecto de la futura tertulia[252]. Allí lee Ramón *El doctor inverosímil*, la primera novela que ofrece la línea más característica y original de su narrativa y la proximidad a la plena posesión de sus recursos de escritor; un texto que dedica a sus contertulios:

> A los espíritus fervorosos y escogidos de Salvador Bartolozzi, José Bergamín y Rafael Calleja, a quienes primero conté las aventuras de este Doctor, en conmemoración de aquella noche tan nuestra, tan cualquiera, tan imperecedera, llena de prudencia, de comodidad y de distinción, en que aún —momento insuperable— no era pública —momento subsiguiente e insubsanable— la ilusión generosa y arbitraria de esta nueva ciencia[253].

La novela recoge el variado repertorio casos clínicos y los respectivos tratamientos con los que el protagonista, el doctor Vivar, se enfrenta a la enfermedad. En la descripción del arbitrario método de Vivar, Ramón encuentra ya el camino idóneo para la expresión de constantes de su literatura —vitalismo, irracionalismo o exaltación erótica— adaptando el género narrativo a las características que señala Rey Briones y en las que profundizará en su posterior trayectoria como novelista:

> Tanto la estructura —fragmentaria, construida mediante la yuxtaposición de pequeñas anécdotas que no imprimen un sentido progresivo a la trama— como el carácter insólito y extravagante de la invención, y por supuesto, el estilo, salpicado de numerosas imágenes y greguerías, otorgan a esta obra el sello inconfundible de las más genuinas creaciones ramonianas en su tendencia más renovadora y personal[254].

La interpretación gráfica de Bartolozzi traduce básicamente el fragmentarismo de la novela, con un sentido de subrayado de las anécdotas análogo al empleado en *El Ruso*, aunque con un tono que bascula entre el truculento expresionismo de la portada y el toque caricaturesco de algunas de las ilustraciones.

Resulta muy atrayente la rara síntesis de crueldad obscena y aséptica frialdad de la imagen de portada, que sirve de ilustración al capítulo inicial de la novela, titulado "La revelación": presenta en una oscura sala de operaciones, sobre un suelo de hipnótico ajedrezado, las figuras de Vivar y el colega que salva la vida de su amante moribunda provocándole una profunda herida en el muslo, en un gesto de evidentes connotaciones sexuales. Ambos observan con gesto ambiguo el desnudo de la yacente figura femenina, y parecen dirigir respectivamente sus miradas al reguero de sangre que mana de su pierna y a la sugestiva cascada de sus cabellos. Al margen de este toque típicamente decandentista, el dibujo de Bartolozzi transmite una atmósfera cuyo inquietante expresionismo realzan sencillos toques de color: acentúa la obscenidad de la roja herida de la mujer el entorno clínico y gélido sugerido por la combinación de blanco y negro con leves pinceladas de azul.

En las once ilustraciones interiores alterna diversos tipos de imágenes. En pequeños apuntes muestra los objetos que causan algunas de las enfermedades inverosímiles: "Los guantes viejos", el reloj desarmado de "El envejecido", la mesa desordenada y caótica de "El gran atranco" o las imágenes religiosas del anticuario citado en el "Índice de unos cuantos casos más" que cierra la obra. Otros dibujos de mayor tamaño escenifican anécdotas y personajes de otros casos, en ocasiones con un matiz caricaturesco: la manía persecutoria de la joven beata —protagonista del episodio "Mi prima"—, atraída por los moribundos y velorios; "El hombre de las barbas" que le transforman en sujeto "feroz y solemne"; "El sabio doctor en Medicina", que padece por el ingorado suicidio de uno de sus pacientes; "El parroquiano" a quien revive el retorno a su cotidiana tertulia de café, o el personaje de "Los lentes" consumido por el efecto de sus pesados cristales. Alude, por fin, a las más breves anécdotas del citado "Índice", con dibujos de "la mujer que se tiñe el pelo", o el simón claustrofóbico que anonada a su ocupante.

Frente a la eficacia de la portada, las ilustraciones interiores pecan en algún caso de cierta inexpresividad: la técnica del ilustrador profesional supone quizá un lastre frente a la libertad ingenua de anteriores trabajos; carecen por ello de la gracia que el propio Ramón años después transmitirá a través de los monos que, con la misma función de subrayado de la anécdota o como complemento a sus greguerías, dibuja para sus libros y artículos. Sin embargo, en este momento el literato mantenía su permanente confianza en el arte del dibujante; al respecto es muy sintomático el hecho de que el sello del rostro de Ramón dibujado por Julio Antonio, habitual en los libros anteriores, sea sustituido en *El doctor inverosímil* —al final del texto, bajo su firma— por uno muy similar realizado por Bartolozzi; sigue, pues, vigente y reforzado su papel como principal singularizador gráfico de la literatura de Gómez de la Serna.

"El baile de las viudas".

Si bien tanto Bartolozzi como Ramón se mantuvieron relativamente al margen de la polémica que la Primera Guerra Mundial suscitó en España entre aliadófilos y germanófilos, en absoluto fueron ajenos a su impacto. Así, mientras el dibujante supo reflejar el horror de las víctimas en una serie de estampas publicadas en las revistas gráficas del periodo, el literato pareció acogerla en un primer momento con ingenuo optimismo, considerándola como "ensanchadora de panoramas" y ocasión para la renovación española, con un espíritu acorde con el tono de su "Primera Proclama de Pombo"; no obstante, esa impresión inicial chocará pronto con la constatación de la crueldad y violencia de una interminable carnicería, del "error y el horror de la guerra". Al respecto, en *Automoribundia* recuperaba Ramón los sentimientos y divagaciones que compartiera con Bartolozzi el primer día del conflicto:

El día de su declaración estábamos citados Salvador Bartolozzi y yo para llevar original y dibujos del esbozo de *El Doctor Inverosímil* a "La Novela de Bolsillo", y recuerdo que discutimos sus probabilidades de destrucción —que después resultaron exageradas— en la plataforma de un tranvía.

Al pasar frente al Banco de España notamos, sin embargo, al mirar su reloj y su fachada que aquel edificio hacía frente a los presentimientos , y eso nos dio ánimo.

Era el primer retraso en el caminar de mi generación, la de destino más anormal, y que si triunfa del anonimato se debe a no sé qué milagro o a una persistencia bárbara a prueba de bomba.

Una guerra mundial creíamos que iba a ser una cosa divertida, ensanchadora de panoramas, motivo para que un bien mayor venciese al mal oscuro y agresivo que se ocultaba en el bajo mundo, en las oscuras callejas de la Europa central.

—Lo malo será la peste— dijimos, sin saber bien lo que quería decir peste, dando ese nombre cambiado (con el pensamiento en la enfermedad clásica de los éxodos) a otra disolución de ideas, de ingenuidades augustas, del mismo amor de los hombres por las mujeres que es lo que iba a ser lo *pestífero* con todo el disimulo de los males interiores e invisibles.

Ahora que recuerdo con toda nitidez aquella hora sofocante pero optimista porque España no iba a entrar en la guerra [...] veo que no teníamos idea de lo que era una gran guerra, de cómo se paralizaban los motores del mundo, de cómo se mataba todo lo que se estaba experimentando hacía siglos en los laboratorios del alma.

Inconscientes, recién peinados, yendo a cobrar una cantidad de pesetas —que para más insignificancia nos pagaron en monedas de a peseta—, no supusimos el corte largo de trenes que iba a suponer aquella declaración de guerra de una tarde de verano.

Comenzamos a estar más solos que nunca los españoles y los jóvenes nos regodeamos en nuestra ingenuidad y profundizamos en ella como escarbando en la tierra que pisábamos con verdadero ensañamiento.

Si la fiera en otros lados, más allá de las fronteras, se dedicó a dar zarpazos a diestro y siniestro, nosotros nos dedicamos a sacar tierra de la tierra, a cavar a mano la fosa que nos correspondía, como si estuviesen en esa posibilidad de tumba todas las posibilidades de nuestro destino.

Tomamos los acontecimientos con sarcasmo y sin perder nuestro continente despejado y alegre. Estábamos medio bloqueados, pero nuestra personalidad no padecía por eso[255].

La óptica más pesimista de Bartolozzi y la sensibilidad ante las víctimas, al margen de los bandos, que caracteriza sus dibujos sobre la guerra europea, es la que se impone también en una breve narración que Ramón dedica al asunto, titulada "El baile de las viudas" y publicada en enero de 1915 en la revista *Por Esos Mundos*. El escritor interpreta, sin abandonar su perspectiva pansexualista, la humillación de los vencidos, escenificada en un baile solemne en el que los ejércitos victoriosos someten a un simbólico ultraje a las viudas de los soldados rivales. El lenguaje de esta breve narración remite nuevamente al misticismo decadentista, identificando el baile con la imagen de martirio y profanación; por ello, resulta otra vez adecuada y ajustada al texto el recurso de Bartolozzi al referente pictórico prerrafaelista y simbolista en sus ilustraciones[256].

El dibujo inicial presenta al grupo de las viudas con la apariencia de enlutadas vírgenes de un retablo de Burne-Jones, siguiendo libremente la sugestión de la descripción de Ramón: "están regias y miran profunda y brillantemente como las imágenes el día de su martirio y de su festividad, en que su culto y su iluminación son extraordinarios". Las siguientes ilustraciones representan el rito de profanación, marcando el contraste entre la espiritualidad y belleza de las figuras femeninas y la imagen de los soldados —identificados con tipos de aspecto claramente germánico— que toman un aire de figurones uniformados; sólo en uno de los dibujos aparece un soldado de elegante arrogancia, y la mujer a la que rodea con su brazos vuelve su rostro

interrogante y ambiguo hacia el espectador. No obstante, Bartolozzi subraya la humillación de las viudas en la última ilustración, mostrando el gesto avergonzado de una de ellas, que aparta la vista de sus indiferentes verdugos "porque lo que ha matado en ellas este baile sobrepasa a lo que mató en ellas la muerte de sus esposos".

A la conclusión del texto el dibujante incluye un medallón a modo de ex libris, que resume en una imagen alegórica el sentido del relato de Ramón; su peculiar síntesis de erotismo y muerte queda simbolizada por las figuras de dos músicos, el sátiro y la imagen arquetípica de la descarnada, que hacen sonar a dúo sus instrumentos.

"Los locos de Castilla".

Igualmente sugestivas son las ilustraciones de "Los locos de Castilla", también publicado en *Por Esos Mundos* en mayo de 1915. Desmintiendo su anterior desapego por la literatura de la generación anterior, Ramón se suma a la interpretación de Castilla y de la influencia del "mal de la tierra" sobre sus habitantes, a través de la descripción de los locos del pueblo de Valle, donde "Castilla es cogida infraganti, monda y lironda". Bartolozzi incluye el título de la obra rotulado sobre un dibujo en el que caracteriza el paisaje castellano, yermo y de amplios horizontes, con el único aliciente de un lejano palomar, uno de los pocos consuelos del pueblo por ser "como el único monumento de la poesía, como el único oratorio simpático y benigno".

La primera de las ilustraciones es un retrato de tres figuras femeninas —que pudiera interpretarse como alusión al tópico de "las tres edades"—, tipos de mujeres del Norte con un halo de dulzura y sensualidad melancólica, que Ramón contrapone a la "atroz sobriedad ideal, visual y carnal" de las castellanas. En los siguientes dibujos, Bartolozzi recrea con singular agudeza psicológica la imagen de dos de las locas del pueblo, rechazadas con pavor por sus vecinos que intuyen cómo ellas "interpretan el mal irreductible del pueblo". La "Sotera" es una figura tosca y primitiva, de boca desdentada y bondadosa mirada perdida; un rostro mimetizado con el paisaje "como atacado siempre por un agrio resol, atontado por la tierra acometiva, con los ojos indecisos y cocidos, con la boca difícil! [...] ¡Inolvidable cabeza de piedra!". Por su parte, "la loca de la cama" resume la vida del pueblo de puertas adentro, recluida en el lecho durante quince años, pero al tanto de toda la vida del pueblo como "remota reina transtornada y genial". El dibujante capta la pesada atmósfera del cuarto, "luz perezosa, débil, tenue y disciplente, una luz sin levadura, sin sal y sin vibración", y la imagen de la vieja, personificación de una "pereza fascinante ante la imposibilidad de vivir", con la boca entreabierta y la mirada determinada. Un reloj al fondo de la estancia simboliza el día a día de un dulce suicidio que el autor plantea con ambigüedad como acto de su locura, o quizá de lucidez excesiva.

En los últimos párrafos del texto hay una reveladora referencia a Bartolozzi en la "Apostilla", que testimonia la cooperación estrecha de escritor e ilustrador en la preparación de la publicación de artículos y libros. Tras haber descrito a varios tipos del pueblo de Valle, comenta el autor la inclusión a última hora de un retrato final, que debe "pintar" con la palabra puesto que ya el ilustrador no podrá dibujarla:

Durante toda la narración he estado diciéndome: "¿Cómo meter eso?..." Y como la idea aplanante de Valle sería incompleta si yo dejase algo que es esencial al pueblo, algo maravilloso de color y seducción, la historia de la señorita Florencia, ahora al final, aunque ya sea irreparable el no haber hablado a Bartolozzi de ella, voy a pintarla[257].

"La muñeca rusa".

"La muñeca rusa", remite a las formas más características del Ramonismo: la búsqueda del alma de los objetos y la infinita percepción de sus matices a través de una escritura preñada de greguerías. Disecciona en este breve texto el espíritu recóndito de las muñecas rusas y su carácter ingenuo —de "madres castas" protectoras de la familia de jovialidad numerosa—, las posibilidades para el juego infantil y el drama cuando una de sus piezas se rompe y causa el pánico del niño culpable.

La doble página de *La Ilustración Española y Americana* que incluye el texto, con ilustraciones a color de Bartolozzi, constituye un modelo de presentación lujosa y sugestiva: el dibujante aprovecha las

posibilidades decorativas del objeto y sus múltiples combinaciones al hilo de las variaciones del escritor; muestra también su particular predilección por el universos de los muñecos y juguetes, captando su absoluta ingenuidad y dotándoles de esa alma entrevista por Ramón. De nuevo se observa la compenetración perfecta de texto e imagen en una página de singular atractivo en su simplicidad[258].

El rastro. Senos. El circo.

Bartolozzi realizó con desigual acierto la confección de las portadas de tres libros señalados por la crítica como fundamentales en la trayectoria de Ramón Gómez de la Serna, aquellos en los que encontró de forma definitiva el camino para su escritura más característica: *El Rastro* (1915), *Senos* y *El Circo* (1917)[259].

Considerado por el propio autor el inicio de una nueva etapa en su escritura y de su salida a la publicidad tras el hermetismo del periodo anterior, *El Rastro* supone también el primer ejemplo de libro inclasificable y caprichoso en el que Ramón da rienda suelta a su peculiar "ternura por las cosas"; ingrediente ya visible en textos anteriores, pero sin la rotundidad de este inventario caótico donde los objetos y su alma desplazan a los personajes humanos. La infinita diversidad del Rastro madrileño, interpretado por el escritor en su arbitraria acumulación de textos, queda resumida en una portada un tanto simple, en la cual Bartolozzi representa literalmente la afirmación programática del autor: "sumerjámonos en las cosas"; así, el dibujante incluye entre el tenderete anárquico de zapatos viejos, calaveras, candelabros, jarrones, violines de cuerdas rotas, relojes, etc., la figura de Ramón fumando su pipa, con aspecto descuidado y sentado sobre sus posaderas, como un objeto más expuesto al comprador. Sobre un fondo ocre, envuelve las figuras en una trama de líneas sinuosas que engloban el conjunto de los objetos, destacando tan sólo con un toque de color más claro la figura humana del autor y la semihumana de un maniquí femenino, una burda cabeza de infantil apariencia sobre un soporte desnudo. Una portada, en suma, sencilla de concepto y divertida, aunque sin mayores pretensiones.

Frente a la simplicidad humorística del dibujo anterior, Bartolozzi realizó para *Senos* una portada exquisita, recurriendo nuevamente a la interpretación de la pintura de Gustav Klimt; identifica, en cierta forma, la escritura obsesiva de Ramón con el mundo alegórico y sensual de un pintor también fascinado por el erotismo y exaltador de la sensualidad y la sexualidad femenina, que suscribiría la maldición hacia las madres "de los que abominan hipócritamente del desnudo", incluida por el autor en el "Antecesorio"[260]. Con un sentido preciosista en su composición, Bartolozzi envuelve tres desnudos femeninos de aire mitológico en un espacio de volúmenes ondulantes, con los mosaicos geométricos y las formas decorativas típicas del artista austríaco. Una composición atractiva y de belleza innegable, pero quizá discutible como presentación y resumen de las inagotables variaciones del texto de Ramón: si la evocación simbolista tiene cabida en el amplísimo muestrario de senos, no parece suficiente como interpretación global de la sugestiva multiplicidad del texto.

Mucho más moderna y acorde con el carácter del libro resulta la portada de *El Circo*: coinciden escritor y artista en la exaltación de lo que de ingenuo y primitivo posee el espectáculo circense, que ejercía común atracción sobre ambos[261]. En esta misma época, Bartolozzi frecuentaba el asunto en sus dibujos más personales y también en ilustraciones de bella factura, con un tratamiento similar a algunas obras del "periodo rosa" de Picasso, con una mezcla de exaltación y melancolía[262]; no obstante, en la colorista portada del libro de Ramón se decanta por un acentuado primitivismo —un estilo ajeno al de su obra gráfica más habitual en este periodo—, con una técnica casi de *collage* a base volúmenes de recortes irregulares, que dan un aire infantil y expresivo a las cuatro figuras: el malabarista japonés de los cuchillos, el clown, el acróbata de gesto arrogante y una de aquellas mujeres de circo "sosonas, como niñas de la casa vestidas de gimnastas". El dibujo participa de la expresividad pueril de los muñecos de trapo que también en esta época Bartolozzi dedica al mundo del circo, quizá la mejor expresión de la nueva convergencia entre la escritura de Ramón y su mundo creativo; así, los muñecos *Payaso* o *Toby* —expuestos en los Salones de Humoristas de 1917 y 1918— constituyen perfectas ilustraciones para las variaciones del "Cronista del Circo" sobre la figura del clown:

[...] es el Pierrot que se ha salvado a su melancolía superior de un modo elevado y sabio, que se ha vengado de su destino.

[...] su cabeza tiene algo de autómata y sus ojos son de brillante cristal, abriéndose y cerrándose como los de esos finos y caros muñecos de bazar que tienen cuerda[263].

Precisamente, Rafael Cansinos Assens en su temprano comentario sobre *El Circo* y *Senos*, cuando sugiere la íntima relación de la greguería de Ramón con la nueva caricatura y el arte gráfico moderno, apunta también sus lazos de identidad con los muñecos de Bartolozzi:

> Historietas son también esos dos libros —*El circo* y *Senos*— en que un tema inicial se desarrolla en todas sus posibilidades, con tal plenitud de ejecución y de rasgos plásticos, que a veces se llaman de volumen y hacen pensar, más bien que en las páginas de un álbum, en esos muñecos modernos, que Bartolozzi arma tan diestramente, y que hemos visto presidiendo la mesa en las veladas pontificales de Pombo. A esas caricaturas de clowns, acróbatas, gimnastas, podríamos no sólo interpretarlas gráficamente, sino aun armarlas como muñecos, rellenarlas por dentro, ponerles ojos de cabezas de alfiler. Y esos senos que Ramón dibuja, tan llenos de volumen, tan vegetativos, tan plásticos, tan maleables, ¡qué admirables balones, qué deliciosos globos de feria para lanzarlos al aire, para verlos elevarse en el extremo de un hilo hasta quedar parados en los techos!
>
> He aquí como el arte literario de Gómez de la Serna recorre toda la órbita del arte gráfico moderno, desde la silueta hasta la historieta, deteniéndose un instante en el lienzo decorativo a lo Anglada y lo Beltrán [...] y hasta sugerir la idea de los modernos muñecos de trapo y aun de las figuras recortadas en el papel... [264]

2.3.3. Otras ilustraciones (1918-1927): "El saltamontes rojo". "La gallipava". "La paloma del rey".

Como queda dicho, a partir de 1918 Bartolozzi perdió la exclusividad en la confección de ilustraciones y portadas de las obras de Ramón; un hecho que no vino determinado por ningún tipo de ruptura personal —puesto que siguió firme su estrecha amistad—, sino más bien por la necesidad del escritor de ampliar los registros estéticos de su copiosa producción conforme a sus expectativas. A partir de entonces acude a dibujantes de muy variados estilos; sin embargo, el sello gráfico más característico que antes correspondía a Bartolozzi lo asume el propio escritor con sus dibujos:

> Dibujo a veces las ilustraciones de mis trabajos por ser tan difícil dar explicaciones a los dibujantes para que al fin accedan a representar lo que queríamos que representasen[265].

Desde principios de los años veinte los monos de Ramón aparecen de forma fija en sus colaboraciones en la revistas *Buen Humor* o *Blanco y Negro*, y son ingrediente fundamental de libros que incluyen algunas de estas colaboraciones, entre otros *Variaciones* (1922), *Ramonismo* (1923) o *Gollerías* (1926). En el prólogo de *Ramonismo* los define de forma muy clarificadora como dibujos surgidos de "la pluma del escritor", de un trazo común al que escribió las palabras, como elementos complementarios para "oponer su ismo a todos los ismos":

> Con la pluma del escritor están hechos esos dibujos, de los que me siento orgulloso por lo malos que son, pues sólo así no repugna a mi temperamento el amaneramiento del dibujo. Intentan hacer más expresivo y alegre lo que va escrito, y en ninguno está afondada la monotonía abrumadora de la insistencia. Todos salieron de una vez, recogiendo el grafito de cada cosa[266].

Benjamín Jarnés se refiere a ellos certeramente designándolos como "greguería gráfica" y cifrando su valor en su sugerente ingenuidad e infantilismo:

> El extrarradio humorístico de Ramón merece también un paseo, una última nota para la greguería gráfica de Ramón. Nadie mejor que un profano de los problemas pictóricos debe glosar estos dibujos entre ingeniosos e ingenuos, donde el espíritu lo es todo y la técnica —¡la terrible técnica! — es casi nada.

> Ahora es preciso más talento para ver un cuadro que para pintarlo. Era preciso que también la pintura tuviese sus vocaciones infantiles, que arrojase el fardo de sus cuadernos y problemas. Era preciso que la pintura volviese un poco al estado de inocencia, que tuviere su cubismo al revés... Ramón lo ha conseguido[267].

Tomás Borras, que advierte su parecido sustantivo con los monos de Ortego —"Son Ortego, menos técnico, mil novecientos y tantos"— destaca igualmente su puerilidad, y los define como derivación última de la escritura:

> Así, en sus travesuras pombianas, en sus excursiones a los adentros del mundo, añadía, con cierta fisga de chicuelo, después de las descripciones y los desarrollos de su concepto de las cosas, el zigzag de un dibujito. Son diminutas caricaturas, de lo que ha agotado, estrujándolo, para sacar todos sus zumos, el ¿Ve ustedes? con que remacha su antología de las amadas innumerables cosas[268].

Frente a la uniformidad que los monos otorgan a las páginas más características de Ramón, entre 1918 y 1926 las portadas de sus libros y las ilustraciones de sus colaboraciones en algunos semanarios como *La Esfera* presentan una gran variedad, determinada por las diversas tendencias de los artistas que las realizan: desde el registro más ajustado de caricaturistas como Apa, Bon, Bagaría o la peculiar técnica de Barradas a la estilización más elegante y convencional de Penagos, Ochoa o Ribas; durante este periodo, Bartolozzi se incluye en esta nómina como uno más, y no entre los más asiduos[269].

En *Los Lunes de El Imparcial* Ramón participa en el suplemento infantil dirigido por Bartolozzi con un agridulce cuento titulado "El saltamontes rojo"(1923), que el dibujante ilustra con una sencilla y graciosa interpretación del insecto. En el número siguiente el escritor publica su novela corta *La Gallipava*, un relato que desarrolla el caso de mimetismo sufrido por Josefina: esposa aburrida e inquieta, encuentra remedio a su tedio en la cría de gallinas; consagrada hasta la obsesión, su rostro toma aspecto gallináceo y causa el creciente malestar de su marido, el señor de Ribazo, quien le adjudica el remoquete público de "Gallipava". La narración desemboca en un final de cierto patetismo, al reconocer el esposo su crueldad gratuita cuando un médico le revela que la rigidez gallinácea del gesto de Josefina es producida por una enfermedad que la lleva a una parálisis progresiva e incurable. Bartolozzi ilustra acertadamente el texto con dos grandes dibujos de trazo muy simple y expresivo: muestra el primero con líneas esquemáticas el jardín desastrado de Josefina, donde los mustios restos de su frustrada afición por la jardinería dejan paso a las figuras del gallo, las gallinas y polluelos que van tomando posesión del lugar; el segundo capta con rara perfección el extraño aspecto gallináceo de la protagonista, retratada siguiendo fielmente la descripción de Ramón: "la traza de la barbilla remetida y los ojos soslayados y redondos, sobre todo el izquierdo [...] la cabeza aguda, pequeñita, engrifada sobre el cuerpo, pero a la que secunda un cuerpo anchete, nutrido, con postrerías plumosas y pesadas"[270].

Mucho más anodinos son los dos dibujos que ilustran "La paloma del rey", un cuento publicado por Ramón en el semanario *La Esfera* en 1925[271]. Bartolozzi retrata de forma convencional al pequeño protagonista, Luis, desaprovechando la sugestiva narración del delirio del niño, en la que el escritor desarrolla de forma paralela las visiones causadas por la febril fantasía del niño y el proceso fisiológico de su enfermedad. Al margen de este texto, resulta paradójica la escasa coincidencia de artista y literato en *La Esfera*, la revista que acoge la más copiosa producción de Bartolozzi y así como una amplia y regular colaboración de Ramón, caracterizada además por su cuidada presentación gráfica.

Justamente, las páginas de *La Esfera* muestran de forma explícita el nuevo cambio en el sello gráfico que Ramón Gómez de la Serna asume para el conjunto de sus publicaciones alrededor de 1927 y hasta el comienzo de la Guerra Civil: frente a la variedad del periodo anterior, singulariza sus páginas del semanario apostando por un tipo de ilustraciones resueltamente moderno y vanguardista, con la colaboración de Almada Negreiros, Climent o Beberide[272]. Un estilo que estos y otros dibujantes de estilo neocubista, como Puyol, Rivero Gil o Roberto, llevaron también a las portadas de sus libros. Al respecto, cabe destacar la estrecha relación de Ramón y Almada Negreiros en los años en los que éste trabajó en Madrid; en cierta forma, los dibujos del portugués parecen recuperar desde la vanguardia esa mezcla de ingenuidad e infantilismo con una sensualidad voluptuosa, características del primer Bartolozzi[273].

2.3.4. Salvador Bartolozzi intérprete gráfico de la tertulia de Pombo: 1915-1936.

La tertulia de Pombo responde a la voluntad de Ramón Gómez de la Serna de intervenir públicamente en la vida cultural madrileña desde su absoluta independencia y radical individualismo, tras superar aquella etapa en la cual —según la retórica de Cansinos Assens— recorrió "bajo la máscara de "Tristán el decapitado [...] la pura y divina peregrinación por el desierto que debe anteceder a todo contacto con las muchedumbres"[274]; un periodo de hermetismo y soledad durante el que el escritor fue seleccionando personalidades afines, siempre con la presencia a su lado de Salvador Bartolozzi. En 1915 Ramón establece su tertulia en Pombo partiendo del pequeño grupo reunido en el cenáculo de Rafael Calleja, para posteriormente abrir sus puertas a una variopinta y heterogénea multitud de personajes; no obstante, a lo largo de las distintas etapas y pese a los distintos avatares del grupo, Bartolozzi permanece igualmente al lado del escritor hasta el decisivo trance de la Guerra Civil.

Paradójicamente, Ramón concibe la tertulia desde un sentimiento de soledad, expresado en su "Primera Proclama de Pombo", en la que establece la oposición frontal entre "nosotros" frente a los "viejos" y a "los anteriores a nosotros", situando al grupo en una actitud "solitaria y final" y a Pombo como única vía de proyección pública:

> Siendo así como somos y estando tan distantes y tan solitarios, no pudiendo hacer lo que queremos ni cuando de vez en cuando salimos a la publicidad, viendo que cada vez es más difícil el libro, lejos de la vana promiscuidad de los teatros donde todos creen repartirse el éxito y donde todos degeneran día tras día en la atmósfera más engañosa ¿Qué podíamos hacer que equivaliese a esas cosas y que satisficiese nuestro deseo muy humano de proyección cabal?
>
> A esta pregunta respondió la cavidad de Pombo. En Pombo hemos encontrado la compensación, como si habiéndose acabado el oxígeno en la atmósfera se fabricase sólo en un rincón[275].

Los testimonios de la época coinciden en matizar este "nosotros" habitualmente empleado por Ramón en sus referencias a la tertulia, constatando la singularidad y primacía absoluta de su personalidad sobre la del resto de asistentes; rectificación que el conocido comentario de Fernando Vela resume muy gráficamente:

> En Pombo daba Ramón el espectáculo de la mayor voracidad. Lo estrujaba y trituraba, lo digería todo con el mismo apetito, igual las cosas que las personas, sin saciarse nunca, sin hacer escrúpulos a nada. Se salía de allí hecho pulpa. Una vez ha dicho Ramón que él no es de ninguna generación, que él es el único de su generación. Creo más bien que se ha comido a sus compañeros y excusa su crimen diciendo que ha salido solo del puerto.[276]

No obstante, esta omnipresencia de Ramón ha dejado en la sombra, quizá en demasía, a los más caracterizados pombianos que en segundo plano nutrían el espectáculo subversivo del pontífice de Pombo, imposible sin el complemento de valiosos actores secundarios. El propio Gómez de la Serna definía el carácter del peculiar grupo cuando, recordando el ofrecimiento de Cansinos Assens para salir de Pombo y encabezar la vanguardia literaria, exponía los argumentos de su negativa:

> [...] yo sólo me he propuesto consagrar la independencia de cada uno, y consagrar el sagrario del local, en vez de valerme de todos [...] Yo no había querido fundar más que mi propio *ismo*, no queriendo prevalecerme de la posibilidad de reunir gente con la falta de independencia de los que forman un grupo literario [...] yo quería sólo el talento solitario de cada cual y que prosperase por su cuenta.[277]

Estos talentos solitarios, que forman en palabras de Mainer el "parnaso transicional entre la bohemia y el vanguardismo", representan los últimos ecos de la subversión romántica y, al tiempo, la apertura al internacionalismo artístico y literario; un perfil al que se ajusta perfectamente Salvador Bartolozzi, uno de los pombianos más señalados y característicos, entre entusiasta y escéptico pero siempre fiel a la cita de los sábados, tal y como constataba Antonio Espina:

> Otras de las frecuentaciones más gratas para él era la tertulia sabática de Gómez de la Serna y sus amigos en el café de Pombo. El conjunto abigarrado de esta reunión y la fácil salida al disparate o al *sotto voce* con la persona interesante, inencontrable en cualquier otro lugar; la mezcla rara de *acentos psíquicos*, que hacían variar bruscamente el clima de la tertulia tres o cuatro veces cada noche; y hasta cierta emoción evocadora que a todos nos ganaba en aquella sala un tanto escondida, larga y estrecha, del viejo café —"y botillería"— contemporáneo de Moratín, de Meléndez Valdés, de Goya (y del *menage à trois*, Carlos IV-María Luisa-Godoy), empujaba con íntimo goce a salvador al cónclave pombiano[278].

Bartolozzi se convirtió además, con Gutiérrez Solana y Romero Calvet, en el principal notario gráfico de Pombo, dando fe de su nacimiento con sus dibujos de 1915 para "El café recóndito" y de las postreras reuniones en la víspera de su defunción en la serie "Siluetas de Pombo" publicada en *Estampa* entre 1935 y el fatídico verano de 1936.

"El café recóndito".

El primer texto de Ramón sobre la tertulia, "El café recóndito", apareció publicado en el número de febrero de 1915 de la revista *Por Esos Mundos* con excelentes ilustraciones de Bartolozzi; seis dibujos que dotan de una imagen ideal y fantasmagórica al tradicional "café y botillería". En la primera ilustración llega a Pombo con el autor subiendo la calle Carretas, apenas iluminada por la luz interior del café y por la de un mortecino farol; en un recodo se adivina, como única presencia humana, una figura embozada en actitud de espera. Frente a esta visión brumosa del exterior, capta la atmósfera cálida y acogedora del local que resume bien la melancólica pareja de enamorados que "se estrecha en el escueto espacio que ocuparía una persona solitaria" o la imagen de belleza de "la Venus de los divanes". Bartolozzi se suma también a la evocación romántica —leitmotiv del discurso de Ramón sobre Pombo— retratando a Goya como ilustre antepasado y advocación de los pombianos —"parroquiano asequible y real, aunque anacrónico"—, y dando su versión de la fantasmagórica imagen de "el otro camarero": el espectro cadavérico con patillas de borla que ayuda a buscar la manga perdida al que se pone el gabán o espera en soledad a la clientela. Finalmente, incluye la galería de retratos de los pombianos de primera hora: la figura de Ramón, solitario bajo el espejo —"Un rato fumo solo y concierto con el minutero los sorbos de café, ese café que en la ausencia de los amigos que se esperaban es más amargo y más atrabiliario que nunca"—; después, el grupo de los primeros asiduos ya reunidos —entre los que se distingue junto a Ramón, a Rafael Calleja y José Bergamín—, con cierto aire solemne y en un ambiente de soledad íntima del que son síntoma las sillas vacías cubiertas por los gabanes. Al respecto, el propio Ramón refleja en el texto la tranquilidad de estas reuniones iniciales, todavía sin la exaltada algarabía que había de caracterizar a Pombo:

> Solemos estar Salvador Bartolozzi, el genial apache del hocico de ratón; José Bergamín, el contemplativo, al que parece que le duelen siempre las muelas, y Rafael Calleja, el suave artista, sonriente y galante siempre, como si una musa florista le estuviese poniendo una flor en el ojal. A veces aparece Tomás Borrás, el joven doncel al que anima un ansia admirable y generosa de matar al dragón; Bagaría, grave cabeza de medusa; Abril, libélula vaga e inaprehensible; Bernabéu, el marino; Rafael Bergamín, el cirio lagrimón; Emiliano Ramírez Ángel, tan persuadido y tan persuasivo; Néstor, con su rostro feroz; y otros buenos espíritus que aparecen con una admirable discreción una sola noche[279].

Pombo. La Sagrada cripta de Pombo.

Terminada la guerra europea, la tertulia se había consolidado ya como centro de atracción de la vida intelectual madrileña, convertida en el espacio de escenificación del ramonismo que su primer actor historia en las misceláneas e inclasificables crónicas *Pombo* (1918) y *La Sagrada Cripta de Pombo* (1924). A propósito de la participación de Bartolozzi, las abundantes citas, dibujos y fotografías incluidas en ambos textos comunican la impresión de una presencia discreta pero al mismo tiempo relevante del artista, a quien Ramón cita en primer lugar entre los fundadores "aquellos que cuyo nombre está rayado sobre el mármol" y

que aparece ocupando siempre lugar preferente, presidiendo junto a él las veladas sabáticas o la multitud de banquetes organizados por la tertulia[280].

En la serie de retratos de los contertulios de *Pombo*, Ramón caracteriza al dibujante en un texto en el que puede leerse un mohín de reproche, tal vez síntoma de cierto distanciamiento circunstancial, pero en un tono de franca familiaridad[281]:

> Antes estaba más solo Salvador y su imaginación era más libre y lo encontraba todo más a mano. Ahora cada vez es más diplomático, no deja de estar diplomático en ningún momento, cuesta mucho trabajo llevarle a la alegría y a la sinceridad absolutamente faltas de diplomacia (¡Por Dios, Salvador!).
>
> Se le ve a Salvador vencido por el diablo, ya casi el diablo, el más representante entre nosotros del diablo recortado y afilado. Últimamente viéndole de frac en una comida comprendí lo diablo que es.
>
> A veces se olvida que es un poco Lucifer y entonces toma parte en lo trivial y como un chico roba los lápices de tal modo que lo le digo ya rebautizándole: Salvador Roba Lápices"
>
> Salvador a veces tiene largas ausencias. Pombo echa de menos al pequeño Satanás que lo olfatea todo y se distrae de las ideas olfateando las cosas, sensual y disoluto. Es que Salvador tiene gripe siempre, su gripita pasajera, por lo que es ya también salvador Bartolozzi y Gripe.
>
> Vuelve siempre, sin embargo. Esperemos que el amigo y el hombre superior vuelva siempre[282].

Respondiendo a la confianza de Ramón y pese a sus periódicas desapariciones, el dibujante nunca abandonó la fidelidad a la tertulia y a su creador, frente al desapego de no pocos. Según el testimonio de Antonio Espina, Bartolozzi supo calibrar la talla literaria y el genio creador de Gómez de la Serna, todavía muy cuestionado o trivializado en los primeros años veinte:

> Por aquellas alturas de la fecha que indico seguía discutiéndose mucho como escritor a Gómez de la Serna. Nunca fueron los que le negaban gente de auténtica calidad intelectual, aunque a veces circulasen por el mundo enmascarados de tales; pero lo cierto es que había fobias y filias encarnizadas acerca del gran literato. Bartolozzi ¿cómo iba a dudar? Supo ver desde el principio, con la puntualísima mirada de crítico que en tantas ocasiones advertí en él, lo que la obra de Gómez de la Serna significa, como caso único y genial en las letras españolas y su papel precursor respecto a todo el moderno movimiento literario europeo[283].

Pombo y *La Sagrada Cripta* reflejan también en varios textos y dibujos la presencia de Bartolozzi en la conversación o su participación en los habituales pasatiempos, juegos verbales o gráficos, como aquel de los dibujos absurdos y disparatados que "comienzan por un rasgo cualquiera que hace uno y los demás van arrojando todo lo que les sobra"[284]. Ambos libros contienen además ilustraciones del dibujante de diversa procedencia. Junto a las ya publicadas en "El café recóndito" se incluye otra que, por su técnica y asunto, parece de la misma época y tal vez estaba destinada igualmente a aquellas páginas de *Por Esos Mundos* y luego desechada: se trata de una perspectiva del rincón de la cripta, con tres personajes sentados bajo el espejo.[285]

En otro de los dibujos inéditos incluidos en *Pombo* Bartolozzi insiste en la evocación de las reminiscencia románticas, retratando al grupo de pombianos con atuendo de época, como nuevos personajes de una página de Ortego; también caracteriza de forma análoga al humorista portugués Leal da Camara y a Tomás Borras, en retratos individuales. Al respecto, resulta notoria la presencia del dibujante en el reportaje fotográfico del "Banquete de época"; una mascarada carnavalesca celebrada el 13 de febrero de 1922, a la que los asistentes acudieron ataviados a la moda de los tiempos románticos: junto a un Ramón algo improbable en su papel, destaca la más convincente actitud histriónica de Bartolozzi, demostrando sus dotes de actor aficionado[286].

Alfonso Reyes, en un texto de 1918, aludiendo a algunas de sus ilustraciones constata el relieve del Bartolozzi en la tertulia, junto a Romero Calvet, autor de la sugestiva portada de *Pombo*:

> Tres hombres dan carácter a esta tertulia: uno, el gran Ramón; otro, Bartolozzi; otro, Romero Calvet. Estos dos, a fuerza de representar la tertulia en sus dibujos, le han comunicado cierto perfil, ayudándonos, con su genio gráfico, a percibir su verdadero sentido. Bartolozzi pone a los contertulios con altos cubiletes de seda de los tiempos románticos. Romero Calvet dibuja la máscara nocturna de la cuidad, y abajo, muy abajo, en la sexta o séptima capa subterránea, la Cripta de Pombo, abriendo su gran boca de luz sobre una avenida de charcos[287].

En efecto, Bartolozzi se convirtió en presencia característica de Pombo y en uno de los lugartenientes de Ramón, asistiendo en la década de los veinte al relevo de contertulios más o menos habituales y a la entrada de nuevas generaciones de artistas y escritores, los Neville, Jardiel Poncela, Botín Polanco, Valentín de Andrés o Almada. Algunos de los citados actuaron como jefes de fila, a las órdenes de Bartolozzi y del poeta Paco Vighi —considerado por Ramón su "mano derecha" en Pombo— en la curiosa organización de los "alabarderos" pombianos con ocasión del estreno de *Los medios seres* en diciembre de 1929 en el teatro Alkázar[288].

"Siluetas de Pombo".

En los años de la República, Bartolozzi —dedicado a sus empresas teatrales para niños[289]—sigue siendo, de entre los pombianos de primera hora, uno de los pocos fieles a la tertulia. Es este un periodo de cierta decadencia que refleja con acierto un breve artículo de Eduardo de Ontañón en *Heraldo de Madrid*: el articulista describe "el bullicio de Pombo" y la "algarada seudoestudiantil" en que se ha convertido, constatando que "Pombo no es lo que era y menos lo que los jovencitos alucinados se figuran"; el propio Ramón, pese al optimismo algo forzado de sus respuestas al periodista, reconoce añorar de tiempos mejores. Como apunta Ontañón, el retrato de Solana era por entonces el testimonio de un momento espléndido ya pasado:

> Con todo este grupo vociferante a veces asoma alguno de los auténticos "pombianos" de 1915; Bartolozzi con bastante asiduidad; Viladrich, Solana... Otras, escritores de hoy: Guillermo de Torre, Vighi... Pero en general, el cuadro que preside la tertulia, con la gente —regocijada, sí, pero comentadora— del principio, es ya un cuadro de museo. Ramón, que fue su ideador, se da cuenta de ello y me lo dice al final:
>
> —Ahora quisiera que Viladrich hiciese ya otro con los que venimos actualmente... [290]

Pero no sería Viladrich, sino Bartolozzi quien volviera a dar su interpretación plástica de la tertulia, en las ilustraciones de una breve serie publicada por Gómez de la Serna en el semanario *Estampa* entre 1935 y 1936. Son dibujos a gran formato que recrean con trazo caricaturesco o naïf la variopinta galería de personajes que pasan por Pombo, recuerdan a los ausentes o reflejan el animado ambiente de las reuniones[291].

En "Tipos raros de Pombo" Bartolozzi retrata con rasgos caricaturescos a los pintorescos individuos descritos por el escritor: el joven a quien la sociedad forzó a ser jugador de ajedrez, "un muchacho pálido, con el pelo caído a ambos lados de la frente, con desflecaduras de náufrago"; el anciano caballero cuya tarjeta presenta como "El ciudadano desconocido"; el "chino inconcebible", Fu Chau Fa, escritor ocultista y salvador del mundo; el obseso autor de comedias que nunca se estrenaron; el pombiano que pide otra botella de agua o la cotidiana vendedora de tabaco. A tono con la atropellada sucesión de diálogos, anécdotas y entradas y salidas de los personajes en el texto, Bartolozzi dispone apretadamente las figuras entre las columnas de la tipografía, dando al diseño de página un aspecto de calculado desorden.

"Café y aquelarre" incluye un excelente dibujo a toda plana en el que capta la atmósfera expectante de la concurrencia, vueltas sus miradas hacia la mesa de presidencia. Toma el punto de vista de un espectador que acodado en el mármol observa el rincón donde Ramón, el propio dibujante y Gutiérrez Solana son atendidos por un viejo camarero. Resulta curioso el juego especular que Bartolozzi insinúa al reproducir al fondo el fragmento del lienzo de Solana en el que precisamente se adivina su retrato; el dibujante se

autorretrata por partida doble, en peculiar *mise en abyme*, como personaje actual, asistente a la tertulia y como figura del pasado, en la reproducción del lienzo. El texto refleja las conversaciones paradójicas y disparatadas del cenáculo, los pasatiempos y las intervenciones de tipos anónimos y de contertulios de la época como Vighi o Jardiel Poncela "alegre, inteligente y chiquitín".

El trajín continúa en "Noche movida", con la entrada de Bagaría, Solana y la joven Ruth Velázquez, o de más figuras extravagantes que Bartolozzi representa con trazo expresivo: los tres bohemios desarrapados "que han cenado juntos y parece que traen las cabezas cambiadas", o la venerable "señora del perrito" que propone al autor un negocio de manguitos al por mayor. En "Algunos desaparecidos" Ramón evoca a antiguos contertulios ya fallecidos o largamente ausentes, entre otros, Mauricio Bacarisse, Martínez Corbalán, el poeta Villalón, aquel "miserable insubstituible" Pirandello, "clasificador de recién llegados", "verdugo" e "insultador oficial". En las ilustraciones de Bartolozzi pueden identificarse el retrato infantilizado de la Jacometti "esbelto microbio femenino", y la imagen del poeta bohemio Boluda en actitud declamatoria[292].

En la última entrega de la serie, "Cosas de Pombo. Nuevos lunáticos", Bartolozzi representa en el primer dibujo a uno de los orates que frecuentan la Cripta, Ignacio María de San Pedro: muestra al personaje, de mirada perdida y aires de nazareno, señalando ante los tertulianos el mapa del continente americano para el que propugna el nuevo nombre de "Cristobalia". La segunda ilustración es quizá la más atractiva de toda la serie por su factura absolutamente naïf y su primitivismo expresivo, que remite en cierta forma a algunas pinturas de Marc Chagall. Se trata de otra versión del grupo reunido en torno a Ramón, ahora en actitud regocijada alrededor de la mesa situada bajo el espejo de Pombo. Junto a estos dibujos se incluye una fotografía de la tertulia, en la que pueden verse a Ramón, Ruiz Contreras, Vighi y Salvador Bartolozzi rodeados por nutrido grupo de jóvenes; tal vez una de las últimas instantáneas de Pombo antes de la guerra.

Son las vísperas de la disolución de Pombo y de la separación definitiva de Ramón y Salvador. De aquel tiempo el escritor recupera en *Nuevos retratos contemporáneos* una significativa anécdota a propósito del bohemio Pedro Luis de Gálvez, que bien pudiera haberse incluido en la serie de *Estampa*:

> Estaba más cetrino que nunca, y le pregunté a Bartolozzi: —¿Es aquél Pedro Luis? —Sí, él es. Salvador se levantó de mi lado y fue a charlar con él. Siempre ha sido un valiente. Al cabo de un rato volvió y me dijo: —Ahora dice que ya no da sablazos de a duro... Ahora tiene nueve hijos y da sablazos de a veinte duros.. Nos reímos porque comprendimos que no estábamos en la tarifa nueva y, por lo tanto, nos despreciaba[293].

Sin embargo, a las pocas semanas la sonrisa daría paso al terror cuando Ramón contemplara al poetastro convertido en "señor de horca y cuchillo" del Madrid sitiado; una impresión que le impulsó a una rápida huida del país. En las páginas de *Automoribundia* el literato refleja su pánico ante "la revolución" y su llamada a Bartolozzi en busca de información:

> Cada uno se metió en su casa y comenzaron los cañonazos y los tiros. Yo velé hasta las diez de la mañana, después puse unos colchones en la ventana de mi alcoba —recordando a mi abuela que hacía eso en las asonadas que brotaban en el Madrid de sus tiempos—. Cuando desperté pregunté a Bartolozzi lo que había pasado.
>
> La cosa iba mal[294].

El escritor confió al dibujante parte de sus posesiones antes de salir de España; pero éste había de perder bienes propios y ajenos en su huida de España, incluido el retrato cubista que Rivera al que alude en *Nuevas Páginas de mi vida* :

> En la hora de la revolución se lo dejé a Salvador Bartolozzi para que me lo guardase, y cuando ya Madrid estuvo pacificado, quise saber de su paradero, pero nadie me pudo dar una pista. Mi querido y admirado Salvador, residente en Méjico, siempre tenía la ilusión de que cuando él volviese a España lo recobraría; pero ahora que él ha muerto, ya he perdido las esperanzas[295].

En efecto, recuperado el contacto tras la guerra, Ramón y Salvador compartían desde Buenos Aires y Méjico la esperanza de reencontrarse en Madrid; pero como constataba otro exiliado, Antonio Espina, la luz de Pombo que a ambos cobijaba se había extinguido definitivamente:

> ¡Admirable Pombo! Hoy podemos comprender bien lo que allí sucedía. Era que el farol de Ramón, su famoso farol de calle de Madrid, supo mantener en su llama la luz de lo compatible. El resplandor de la tolerancia. Una luz después apagada y que no ha vuelto a encenderse...
>
> Ya en el cuadro de Solana (el Esquivel, a su manera, del momento), lienzo que durante tantos años presidió la tertulia, se advierte que la llama de la compatibilidad amistosa iluminaba a los muy distintos personajes retratados, entre ellos Bartolozzi. De estos personajes, cuando llegó la "hora H", como dicen los estrategas, unos se fueron con un bando, otros con otro y a todos, en realidad, se los llevó el diablo[296].



2.4. Bartolozzi y la renovación del cartelismo y la publicidad comercial en España.

Junto a la ilustración gráfica, el arte publicitario ocupó un lugar relevante en la tarea profesional de Salvador Bartolozzi, quien a partir de 1914 realizó multitud de anuncios difundidos por la prensa y concurrió con éxito a los concursos de carteles. En ambas facetas, aunque con significación especial en el arte del cartel, el dibujante fue actor destacado en la modernización de la publicidad madrileña, que conoció en este periodo una decisiva progresión al calor del desarrollo económico, merced al impulso de empresas privadas e instituciones públicas y, más adelante, con la consolidación de las agencias publicitarias.

Junto a Rafael de Penagos y Federico Ribas, Salvador Bartolozzi integra el trío de dibujantes que en la segunda década del siglo impulsó un nuevo estilo en el cartelismo español, ya superada la brillante etapa del cartel modernista catalán; formados los tres en París, supieron aclimatar las técnicas del nuevo arte a la personalidad española, copando premios y encargos; sentaron las bases de un arte que en el caso de Madrid carecía de una verdadera tradición, pero que tras su ejecutoria renovarán de manera espléndida las nuevas promociones de artistas gráficos surgidas en los años veinte[297]. Tras los primeros éxitos de Rafael de Penagos en los certámenes del Círculo de Bellas Artes, el trío aparece por primera vez reunido, obteniendo *ex aequo* el primer premio, en el concurso convocado por la perfumería Gal en 1916, al que Bartolozzi había concurrido con un cartel de delicada factura inspirado en la estampa japonesa, titulado "Shingetsu". En la crónica del semanario *España* sobre los envíos expuestos en el Salón Vilches de Madrid se critica con severidad la falta de originalidad de la mayoría y constata el retraso evidente del cartelismo español frente al avance de los artistas franceses, ingleses y alemanes; no obstante, frente mediocre al tono general, se reconoce la calidad de los premiados, destacando la obra de Bartolozzi:

> Con todo en esta Exposición hay algunos carteles que nos encantan. Entre ellos está en primer lugar el premiado del señor Bartolozzi. Es este dibujante artista de gusto bien educado y fino. Compone admirablemente y sus figuras siempre revelan un sentido nada vulgar de lo decorativo. Es a no dudarlo uno de nuestros mejores ilustradores. El cartel premiado tiene todas estas cualidades, y si fino es de líneas y composición, no menos fino es de color[298].

Por entonces estaban ya incluidos en la nómina de la empresa Gal tanto Federico Ribas, en el puesto de director artístico, como Penagos y Bartolozzi, principales dibujantes de la filial Floralia. La labor de publicista de Bartolozzi para la casa Floralia había comenzado al menos dos años atrás, al servicio de una exhaustiva campaña del jabón "Flores del Campo" y otros productos de perfumería, que tenía su soporte principal en los grandes semanarios ilustrados del periodo. El dibujante colaboró en la novedosa variedad que imprimió Floralia a su publicidad, con casi medio centenar de distintos anuncios a color publicados a toda página, en su mayoría en las revistas *Nuevo Mundo* (entre 1914 y 1915) y *La Esfera* (entre 1914 y 1918) y con menos asiduidad en otros medios como *Por Esos Mundos, España* o *Blanco y Negro*.

En la mayoría de estas páginas prima la composición decorativa y la imagen sobre la tipografía y el mensaje escrito. A través de sus dibujos Bartolozzi asocia la marca con un concepto de refinamiento y sofisticación habitualmente simbolizado por la figura femenina, o de higiene y pureza, representadas en este caso por estampas del mundo infantil; no obstante, no deja de recurrir a otros asuntos y diversas formas de mensajes para llamar la atención del potencial comprador. El tipo más habitualmente utilizado como objeto promocional es el de la mujer joven y elegante, vestida según las tendencias que en la moda parisina del momento dictaba Poiret; en su tratamiento demuestra Bartolozzi sus dotes de figurinista y su conocimiento de la más rabiosa actualidad de la moda femenina. Destaca por la extrema estilización de líneas, casi caricaturesca, uno de los publicados en el semanario *España*: un maduro caballero con gesto pícaro acompaña a dos jóvenes; el texto al pie reza: "Para conquistarlas, ya se sabe. No hay más que usar el jabón flores del campo"[299]. Junto a esta imagen más moderna, recurre también a tipos femeninos muy variados: el enigmático perfil de la tanagra, tan del gusto de la época; tipos medievales idealizados por la aureola de ensueño prerrafaelista; escenas dieciochescas según el estereotipo modernista, asociadas al concepto de sofisticación y refinamiento; el recuerdo de las damas del Romanticismo; la airosa figura de las parisinas de fin de siglo, que remiten a la gracia ingenua de Cheret; finalmente, no falta el clásico tipo de la maja española con mantón y peineta, tratado con gracia y un toque de ingenuidad[300].

Las habituales figuras infantiles de Bartolozzi protagonizan también no pocos anuncios. Algunos presentan escenas del ama de cría o la nurse cuidando del aseo del niño o del nene, muy reveladoras del sector social al que va dirigido el producto; retrata bebés bien nutridos y de aspecto sano, casi como amorcillos, o imágenes idealizadas de la maternidad[301]. Pero, sin duda, los dibujos más atractivos de esta serie son aquellos que muestran con naturalidad juegos infantiles; entre estos, merece mención especial el publicado por *Nuevo Mundo* que refleja la admiración de un grupo de golfillos de aspecto humilde y desastrado ante el aroma de una de aquellas sofisticadas damitas vestidas a la última moda, con un texto al pie que recoge sus comentarios con su lenguaje popular: "T'has fijao qué bien huelen ahora las señoras"; la caracterización de las cuatro figuras posee una notable penetración psicológica y no oculta la significativa simpatía y hasta la identificación del artista, casi como en un gesto de desapego frente a la falsedad de aquel mundo idílico de elegancias e higiene tan alejado de la realidad de la mayoría[302]. Al respecto, resulta divertido el detalle de uno aquellos surrealistas dibujos realizados en conjunto por los pombianos, el titulado "El absurdo", reproducido en *Pombo*: una figura esperpéntica a la cual alguno de los concurrentes ha añadido un letrero donde se lee "Flores del Campo"[303].

Bartolozzi confecciona otros anuncios que se acercan más al concepto de la ilustración editorial, con argumentos más fantasiosos: el del alquimista que intenta encontrar la fórmula del jabón o el curioso tipo de hombre-anuncio que surca el cielo junto a un águila impulsado por un arcaico mecanismo de vuelo[304]. Recurre incluso al chiste gráfico, como en el curioso anuncio incluido en las páginas de *España*, referido al éxito de la propia campaña publicitaria: un anciano de aspecto venerable sentado a la mesa, se asombra al abrir el puchero y encontrar una pastilla del jabón Floralia; el mensaje promocional, subraya: "El resultado de nuestra propaganda ¡¡¡Hasta en la sopa!!!" [305].

En conjunto, Bartolozzi maneja como publicista de Floralia conceptos muy variados que van desde una técnica más cercana a la síntesis del cartel hasta la ilustración o el chiste gráfico. Aunque todavía son muestra un estadio inicial de las técnicas publicitarias —no está conseguida aún la deseable trabazón de texto e imagen—, media un abismo entre el atractivo de estas páginas y el concepto repetitivo y machacón y la mediocridad de los dibujos que caracterizan a la práctica mayoría de las promociones de productos de la época.

Al margen de su vinculación con la casa Floralia, en esta época Bartolozzi comienza a participar de forma habitual en las cada vez más numerosas convocatorias y concursos de carteles: tras el ya reseñado segundo premio que la revista *Blanco y Negro* le concede en 1916, concurre en 1917 al convocado por *La Novela Cómica* y consigue en 1919 dos primeros premios en los certámenes de la revista Los *Ciegos* y del diario *El Fígaro*[306]. Pero entre todos, fue el primer premio que su cartel "La destrozona" obtuvo en 1919 en el concurso más prestigioso de los celebrados en Madrid, el organizado para el Baile de Máscaras del Círculo de Bellas Artes, el que supuso su definitiva consagración. El evento tuvo además especial repercusión pública al verse envuelto el ganador en una agria e incomprensible polémica: algunos socios del Círculo que protestaron ante el fallo del jurado, mostrando su escándalo por la presencia de la Minerva emblemática de la institución en un medallón colgado de una escoba al hombro de la máscara más zarrapastrosa del carnaval madrileño. El jurado se ratificó en su decisión y críticos y colegas salieron en defensa del cartel premiado frente a tan peregrina acusación; no obstante, hubo de ser el propio dibujante quien, conciliador, zanjara la cuestión: aceptó el premio, pero renunció a la exposición de los carteles en las calles madrileñas. José Francés, miembro del jurado, recoge el pormenor de la polémica en las páginas de *El año artístico*, poniéndose a la cabeza de los defensores del cartel premiado:

> El cartel que ha obtenido el premio se destacó desde el primer momento y en una proporción considerable sobre todos los demás. Aun aquellos que le reprochan lo que suponen zafiedad de asunto, reconocen sin discusión que es el más esencialmente cartel de cuantos se han presentado.
>
> No en vano su autor, Salvador Bartolozzi, es uno de los más grandes artistas que hoy día tiene España, y desde luego uno de los primeros europeos.

El cartel de Bartolozzi ha obtenido el premio por sus admirables cualidades técnicas, por su originalidad y por su españolismo.

No se han discutido las dos primeras condiciones. No se ha pensado, al negarle el derecho a servir de anuncio de un baile de máscaras del Real, en la tercera de esas tres condiciones.

De cuantos carteles había en el concurso, el de Bartolozzi era el único español. La Destrozona, la máscara zarrapastrosa, es netamente española, es la única española. Pensad un momento en Goya. ¿Cómo ha pintado Goya el carnaval? No ciertamente con la empalagosamente cursi cohorte de personajes de la comedia italiana, sino con los castizos mascarones populares de "Entierro de la sardina". Pensemos, ampliando un poco el concepto tradicional, en los realismos ásperos de Velázquez, de Ribera, de Valdés Leal, de Murillo. La pintura española ha ennoblecido los temas menos bellos; ha hecho obra de arte de nuestra fatal zafiedad bien española [...]

A continuación, Francés señala el carácter coetáneo del cartel, conforme a la evolución de los gustos del público moderno, que dejaban en entredicho la postura hipócrita de los detractores:

El gusto del público ha evolucionado. Hace ocho o diez años los niños solo jugaban con muñecas de una perfección absurda de rasgos, de unos trajes de raso y de seda y terciopelo que parecían para princesitas de cuento feérico. ¿Es preciso invocar la diferencia radicalísima entre aquellas muñecas y los caricaturescos muñecos de trapo que hoy día llenan los escaparates y deleitan a los chicos? [...] Por tanto el cartel de Bartolozzi además de su españolismo, tiene la cualidad de su coetanismo. En cuanto a ese reproche trivial, un poquito tartufesco, de que la deliciosísima, graciosísima, originalísima y españolísima destrozona —que este año y por primera vez, con toda lógica, anunciará una fiesta carnavalesca desde las calles de la capital de España— lleve colgada la Minerva emblemática del palo de la escoba, también habría mucho que hablar.

Desde el punto de vista decorativo, Bartolozzi ha sido el único artista que ha sabido aprovechar una imposición temática de modo que completa la composición y valoración cromática del cartel.

Y desde el punto de vista que adoptaron algunos socios de buena fe y algunos concursantes, bueno será —sin necesidad de repetir que un baile de máscaras no es precisamente una fiesta de corrección, seriedad y civismo intransigente— recordar aquella famosa Venus de Milo que figuró en una tribuna del Círculo dorada con purpurina y con una careta. Esta si que fue una broma de mal gusto estético.

Termina su exposición elogiando la actitud conciliadora adoptada por el propio Bartolozzi y su caballerosidad al evitar el conflicto en el seno de la institución:

Como consecuencia de la actitud en que se colocaron algunos socios del Circulo de bellas Artes, el admirable cartel de Salvador Bartolozzi fue reproducido; pero no colgado en las calles ni en el Teatro Real.

Sin embargo, no se colgó porque el jurado ni la Junta directiva rectificasen su criterio. Ni a una ni a otra podían coaccionar los desplantes más o menos interesados de cuatro o cinco individuos que de ninguna manera podían representar ellos solos al Circulo de Bellas Artes.

Más derecho tienen a representarle los presidentes de las secciones artísticas que formaban parte del Jurado, el presidente de la Sociedad, Sr. Leyva, identificado en absoluto con el fallo y, hasta en cierto modo, el autor de esta obra, que fue elegido por gran mayoría de votos entre los concursantes, que se honra siendo socio del Círculo desde el año 1905 y que ha tenido el orgullo de hablar en nombre de dicha entidad en diversas Exposiciones y actos públicos organizados por ella.

No, el cartel fue defendido hasta el último momento por el Jurado y por el presidente del Círculo.

Y se habría colgado en la calle, Y NO HABRÍA PASADO NADA. Fue el señor Bartolozzi quien noblemente, hidalgamente, como una lección de cortesía y de legitima confianza en sus propios méritos se opuso a la publicidad de su obra.

El crítico reproduce una carta (fechada el 27-VI-1919) escrita por los miembros del jurado —en el que junto a él figuraban Ramón Pulido, Mateo Inurria, Anasagasti, José Molina y Candelero y José Uría— ratificándose en su fallo. Publica asimismo la misiva enviada por Bartolozzi a la institución:

> Señor presidente del Circulo de Bellas Artes.
>
> Muy señor mío. No pude imaginar nunca que una obra mía pudiera ser discutida más allá de los límites de su carácter artístico, ni que pudiera suponerse en mí la torpeza de inferir un agravio a una entidad cuya hospitalidad solicitaba.
>
> No mi vanidad, la confianza noble que todo artista debe tener en sí mismo se siente halagada por el fallo del jurado en el Concurso de Carteles del Circulo de Bellas Artes.
>
> Creció este halago en mí al ver que este fallo me concedía el triunfo, sobre ilustres compañeros de reconocido renombre y de repetidas victorias en anteriores certámenes del mismo género y sobre todo de la misma Sociedad.
>
> Ya esto es suficiente para considerarme satisfecho, para que no me duela el renunciar a que mi cartel figure en las calles anunciando la fiesta anual de la Sociedad que usted tan dignamente preside.
>
> Y renuncio a ello, porque basta que un grupo de socios crea que el nimio detalle de colocar la Minerva emblemática de una forma que complete armónicamente la composición de mi cartel se estime como lesiva al prestigio de la Sociedad, para que usted prescinda de su emplazamiento público.
>
> Lo considero un deber de caballerosidad para con el Círculo de Bellas Artes, para con usted, señor presidente, y para con los ilustres señores que constituyen el Jurado calificador.
>
> De usted afectísimo amigo, s.s. Salvador Bartolozzi. 27 de febrero de 1919.

Como muestra de apoyo por parte de sus colegas, el dibujante Tomás Gutiérrez Larraya envió una carta al diario *La Jornada*, censurando entre líneas la hipocresía de los censores:

> [...] Creo que el cartel de Bartolozzi era el mejor, por ser el más llamativo, el más carnavalesco, el más español; que sus letreros eran muy claros y visibles, y que se ajustaba, como muy pocos, a las bases del concurso, pues sus tintas eran absolutamente planas. Creo también que la elegancia no reside en un frac, sino en algo espiritual, y espiritualmente es elegante el cartel de Bartolozzi, pues todos sus detalles concurren a un fin, y nada hay de grosero ni burgués, que es lo verdaderamente opuesto a lo elegante[307].

Finalmente, Ramón Gómez de la Serna, en unión de Federico Ribas, Ernesto Horns, José Robledano y Tomás Pellicer organizaron una reunión en el Hotel Ritz como "Homenaje en desagravio a Salvador Bartolozzi por la actitud inclasificable de ciertos elementos del Círculo de Bellas Arte". En la convocatoria se incluye el siguiente texto, previsiblemente de Ramón:

> Cuando sucede por primera vez que un dibujante español frente al Carnaval español se sitúa en la vida para componer su cartel y es premiado por un jurado justo y sincero, una conspiración inconcebible consigue ocultar este cartel al público de la calle, que lo hubiera acogido con nutridas salvas de aplausos.
>
> Nosotros para desagraviar a ese admirable artista, que es Salvador Bartolozzi, y para afirmar al mismo tiempo que esta es la verdadera orientación del arte español —(¡Oh aquellos Carnavales de Goya y de Alenza, representados por las destrozonas y la alegría popular!)— celebraremos el próximo día 15 del corriente, a las cinco de la tarde, en el Hotel Ritz, un té en que el compañerismo y la unanimidad deben hacernos fuertes contra esas asechanzas de los que no comprenden nada[308].

El cartel de Bartolozzi aportaba una visión popular del carnaval madrileño que chocaba con la línea más habitual de un concurso inclinado hacia conceptos de elegancia cosmopolita y sofisticación —presentes en algunos de los envíos del propio dibujante a otras ediciones—. La actualización de la tradición goyesca, a través de las últimas tendencias de un arte tan singular y contemporáneo como el del cartel, entroncaba

además con la tendencia de creadores afines a Bartolozzi, entre ellos, sus compañeros de Pombo: así, la destrozona como símbolo castizo del carnaval estaba presente, por supuesto, en el universo plástico de Gutiérrez Solana; también, en la evocación literaria del propio Gómez de la Serna, quien en *Ramonismo* (1923) definía las destrozonas como "verdaderos diseños "goyescos", verdaderas encarnaciones del pueblo, magníficas aguafuertes", en un texto en el que tal vez pueden encontrarse ecos del polémico episodio del Círculo de Bellas Artes:

> Frente al lujo y la pretensión de las lujosas máscaras que pasan, orgullosas de vanidad más que de humorismo, las destrozonas oponen la verdad del carnaval, su disparate, su esperpentismo.
>
> Yo diría que las destrozonas son las únicas máscaras que alegran el Carnaval; son los espíritus risueños grotescos y enloquecidos que, como llamas de alcohol, vivas y encendidas, alumbran la fiesta. Generalmente, las destrozonas son hijos de las porteras, que se emborrachan de alegría en la luz del día, que bullen al sol con la hilaridad de ese polvillo que despiertan y sacuden las escobas y los zorros, que son así como si la deplorable Humanidad hubiese perdido la cabeza.
>
> [...] A la destrozona, a la mejor destrozona, yo le daría un premio: el mejor premio de Carnaval, en vez de premiar siempre a esa máscara cursi y pretenciosa, aburrida, rígida y engolada, a la que se premia siempre [...] Hay que fomentar la destrozona, producto nacional, que es el último "capricho" de Goya, que vive plena vida con gran espontaneidad[309].

A esta labor de fomento se había aplicado, en efecto, Salvador Bartolozzi, "hijo de portera" e intérprete moderno de la herencia goyesca, aunque su cartel no pudiera finalmente cumplir su función pública por causa de prejuicios y engolamientos bien ridículos.

En la década de los veinte Bartolozzi se confirma como cartelista de prestigio; a su palmarés se van sumando galardones y encargos de empresas privadas e instituciones, y en el mismo concurso del Circulo de Bellas Artes consigue el segundo premio en la edición de 1920 y el tercero en las de 1923 y 1928[310]. Dentro de la diversidad de asuntos, determinada por la variedad de los destinatarios, pueden señalarse dos tendencias en algunos de sus carteles de este periodo: por un lado, profundiza en la línea de interpretación de lo típicamente español y castizo, en la misma dirección de "La destrozona" aunque con un sentido más decorativo; por otra parte, parece adoptar una perspectiva social en imágenes donde la sofisticación cede paso a un mensaje de dignificación de la clase trabajadora.

Respecto a los primeros, cobra especial significado la labor rigurosa de Bartolozzi y su tratamiento novedoso de unos motivos tan expuestos al falseamiento y al estereotipo manido, siempre con el riesgo fatal de caer en la "españolada". El dibujante esquiva este peligro con certero criterio en carteles como los realizados para las Fiestas de Primavera, Semana Santa y Feria de Sevilla (1922), las Fiestas del Corpus de Granada o el premiado en el concurso de Vinos del Marqués del Mérito (ambos de 1923); en los tres recurre como motivo central a la figura femenina, recreándose en los detalles de su atavío y rodeándola de motivos decorativos. El crítico de *Los Lunes de El Imparcial*, Ángel Vegue y Goldoni, en su comentario del primero de los carteles citados, pondera el sentido moderno que Bartolozzi sabe imprimir a temas castizos convirtiendo en original lo que en otros resultaba socorrido tópico:

> Fresco está en el recuerdo nuestro último viaje a la *Ciudad de la Gracia* [...] Salvador Bartolozzi nos ofrece la interpretación sintética de lo que allí nos sedujera, en la imagen femenina que, sobre fondo de bordado pañolón, destácase, tocada de mantilla y peineta, llevando un clavel en la diestra y blanco rosario arrollado a la muñeca del brazo izquierdo. La Sevilla que ama y la Sevilla que reza; la Sevilla de las flores y la Sevilla de la devoción, aparecen fundidas en la creación del artista con raro acierto y con la depuración de un espíritu clásico, así busque, para regalo de sus ojos, las ondulantes líneas barrocas y el cromatismo de galas decorativas en acusado contraste de claros y oscuros tonos.
>
> Tiempo ha que venimos recomendando a nuestros pintores que no pierdan de vista el sentido nacional en el arte del cartel, o en otros términos, que se desentiendan de lo que por ahí fuera priva

por los dictados de la moda, ya que dentro de casa no han de faltarles temas interesantes para poner de relieve la personal inventiva. Salvador Bartolozzi ha sido de los primeros en comprenderlo, y en alguna ocasión se lo hemos oído decir. En España los elementos típicos y pintorescos se prestan a modernas elaboraciones; el cartel de Bartolozzi es buena prueba de nuestra tesis. ¿Cuántos modelos de mujeres andaluzas, con mantilla negra, se han pintado? Y no obstante, el joven maestro al cual nos referimos, en lo que para los demás era vulgaridad y repetición ha encontrado un concepto original y una expresión nueva dentro de los recursos técnicos de su alcance.

[...] Salvador Bartolozzi no se ha salido de su papel. Había que hacer un anuncio que sirviese a la vez para la Semana Santa y la feria, los dos momentos más brillantes de la vida ciudadana. La mujer, en ambos, es el obligado *motivo-guía,* y Bartolozzi, sin volverse de espaldas a lo tradicional, estudiándolo, ha podido organizar la página de su cartel, a base de un tipo —Pastora Imperio, Laura de San Telmo— en que las excelencias plásticas de la feminidad andaluza se concretan y resumen. En los tablados de los escenarios cabía sorprender el gesto más representativo; lo demás era cuestión de tratamiento, que al artista competía.

Al respecto, el crítico recuerda el acierto del artista para "hallar la nota castiza e inconfundible" que acreditara con "La destrozona" y que caracterizaba a sus ya célebres muñecos de trapo. Vegue y Goldoni considera a Bartolozzi, con Ribas y Penagos, el máximo renovador del cartelismo madrileño, por esta habilidad en el original tratamiento de los asuntos, pero también por su destreza técnica y la modernidad de su factura:

La amplitud del repertorio concuerda con la de las técnicas que supo emplear. Su lápiz, ágil e inquieto, eliminador del detalle superfluo, construye con sencillez y firmeza para la cabal distribución de tintas. En el cartel, la silueta y las masas han de establecerse para la sustentación de las coloraciones. Bartolozzi las organiza contando desde luego con el acorde de paleta que la índole del motivo le dicta. Dibujante y pintor, empieza por serle familiar lo que cabía llamar la *psicología del cartel*. Y si la ha aprendido fuera, porque aquí no había casi de quien recibirla, en la maestría de adaptación o de conversión a lo nuestro pronto extrajo del fondo nativo la substancia artística y la elaboró en estilizaciones que, a veces, como las de *Sevilla*, resultan irreprochables[311].

Análoga pericia en su realización y novedad en su concepto caracterizan a otros carteles en los que Bartolozzi aborda motivos muy distintos, relacionados con el mundo del trabajo. En ocasiones, es la interpretación del propio artista la imprime un significado exaltador de la figura del obrero o del campesino, en carteles cuyo asunto no implicaba necesariamente tal orientación; es el caso del cartel premiado en 1922 por la Caja Postal de Ahorros o del realizado en 1926 para el Congreso Internacional de Oleicultura y Exposición Olivícola Nacional, en el que ensalza el esfuerzo del jornalero. En otros ejemplos, responde simplemente al sentido mismo del mensaje promocional, como ocurre con el cartel de la campaña del "Seguro de Maternidad" organizada en 1933 por el Instituto Nacional de Previsión del gobierno republicano, donde expresa las dificultades de la madre obrera[312]. Todos ellos dan cuenta de una sensibilidad no ajena a los problemas de la sociedad de su tiempo, por parte de un artista que procedía del sector más humilde proletariado madrileño y había conocido todas sus miserias en los años de la infancia y adolescencia. José Francés, con ocasión del concurso convocado por la Caja Postal, describe el cartel ganador y aprovecha nuevamente para glosar los méritos del autor:

En el concurso de carteles anunciadores de la Caja Postal de Ahorros ha obtenido el premio Salvador Bartolozzi, uno de los maestros del género, no sólo de España, sino de fuera de España [...]

Salvador Bartolozzi traía a este Concurso su prestigio y su maestría técnica. Ha triunfado ya muchas veces antes de ahora. En el renacimiento artístico de nuestra época se destaca y acusa su personalidad con ese relieve neto, preciso y claro que solamente los elegidos poseen.

Este agudo contemplador de la vida que luego plasma en dibujos de supremacía, ha hecho para la Caja de Ahorros un poema sencillo, diáfano y humilde, como los del Pauvre Lelian, cuando iba y venia de las galerías claras de los hospitales a las naves obscuras de los templos.

En el poema de Bartolozzi, una pareja de obreros y el hijo, nacido de ella contemplan la ascensión melancólica, la silueta mendicante y solitaria de un viejo que sube entre zarzas. El hombre saborea su plenitud física, la mujer se siente protegida en sus brazos, el hijo les hace pensar en un porvenir diferente de aquella desamparada, de aquella abandonada vejez entre zarzales y senderos inhóspitos.

¿Acaso fue otra la idea —de sugerir el ahorro, de estimular la previsión económica— que quiso propagar la Caja Postal?

En cuanto a la manera como está interpretado el tema, hallamos la sobriedad constructiva, la armonía cromática, la euritmia formal del maestro, con su íntegra caracterización[313].

De acuerdo con la actitud profesional y artística que define todas sus facetas creativas, Bartolozzi en su trayectoria como cartelista actualiza permanentemente su técnica y estilo, asimilando las distintas novedades que en este campo se suceden en el panorama europeo; no desecha, por ello, la colaboración con artistas más jóvenes que interpretaban quizá con mayor frescura las corrientes estéticas de última hora: así, en 1925 realiza con Tono de Lara —concurriendo al concurso con el lema "Matusalén"— el popular cartel de Ceregumil, trazando a base de planos geométricos la figura de un loro que proclama las excelencias del producto. En la misma línea de asimilación del arte de vanguardia, pueden verse otros carteles posteriores como el realizado en 1933 para la promoción de Vinos y licores Barbier. No obstante, en los años treinta —al igual que había sucedido con su labor de ilustrador— Bartolozzi parece disminuir notablemente su producción en este género, consagrado como estaba a sus empresas teatrales para niños[314].

Al margen de la propia significación de la obra de Bartolozzi en la historia del cartel español, interesa señalar la repercusión de esta actividad en otras de sus facetas creativas. Así, la técnica necesariamente simplificadora del cartel y la constante actualización exigida por el género se reflejan en aspectos de su actividad como ilustrador y especialmente en la confección de portadas de libros y revistas, pero también en su labor como escenógrafo teatral: sería difícil entender la radical novedad de sus decorados y figurines, el particular sentido de síntesis de formas y colores, sin tener en cuenta el periodo de aprendizaje previo en su dedicación al cartelismo. Además, en obras como *La cantaora del puerto*, *El señor de Pigmalión*, *Farsa y licencia de la reina Castiza*, o los espectáculos de La Argentina y La Argentinita, el artista trasladará a la escena aquella facultad de innovación y síntesis de motivos españoles, apuntada por Francés o Vegue y Goldoni respecto a sus carteles.

Por otra parte, la experiencia del dibujante en relación con el mundo de la publicidad comercial tiene amplio reflejo en las diversas empresas literarias y teatrales dirigidas al público infantil. Como se verá en el capítulo correspondiente, Bartolozzi se distingue del resto de autores por su talento publicitario, convirtiéndose en pionero de las técnicas de propaganda editorial en el sector infantil, para atraer la atención de posibles compradores y mantener la fidelidad del lector. Con rara habilidad e ingenio las irá perfeccionando para promocionar los productos de Calleja, sus colecciones de cuentos de Pinocho y Chapete o el semanario *Pinocho*, y desde las páginas de *Estampa* y *Ahora* las aventuras de Pipo y Pipa, en su versión de historieta o cuento ilustrado; posteriormente, las aplicará, apoyándose en sus privilegiadas relaciones con la prensa madrileña, en el lanzamiento de sus campañas de teatro para niños.

2.5. Bartolozzi en los Salones de los Humoristas.

De forma paralela a su tarea profesional, Bartolozzi fue realizando una obra más personal tanto en el mismo campo del dibujo, como en la original faceta de los muñecos de trapo. Reacio a las exposiciones individuales, por su propio talante esquivo a la promoción personal o por la sujeción permanente a su labor cotidiana, fueron los Salones de Humoristas la plataforma preferida por el artista para dar a conocer al público este tipo de trabajos en los que, liberado de inspiraciones ajenas, dio muestras de su mejor talento. Bartolozzi participó de forma habitual en los Salones, desde su presentación en 1908 en la Sala Iturrioz hasta los certámenes de los años treinta, convirtiéndose sus envíos, y en especial sus extraordinarios muñecos, en una de las atracciones más aplaudidas por público y crítica. Su presencia da testimonio igualmente de aquella plena identificación, antes señalada, con las premisas de José Francés, de la que también son signos su activa participación en el grupo de los Humoristas y en la Asociación de Dibujantes Españoles y la U.D.E., en cuyas iniciativas colaboró con regularidad.

2.5.1. Dibujos de Salvador Bartolozzi en los Salones de Humoristas.

Salvador Bartolozzi, por entonces desconocido en el ambiente artístico de la capital, se dio a conocer en la segunda edición de los Salones organizados por Montagud y Alcoverro en 1908[315], pero fue al año siguiente cuando sus trabajos, firmados conjuntamente con su hermano Benito como "hermanos Bartolozzi", destacaron por su carácter innovador frente al resto de expositores. La revista *Por Esos Mundos*, —que reproduce dos dibujos de Salvador, *Siluetas* y *Flirt*— comenta la buena acogida de sus obras que, junto a los envíos de Cerezo Vallejo, "fueron de las que con mayor fuerza atrajeron la atención de los visitantes", recalcando su carácter de novedad:

> Los hermanos Bartolozzi tienen un carácter muy diferente y sin relaciones tan marcadas con los antecedentes nacionales en el arte. Aman las escenas alegres y los asuntos de la vida fastuosa y galante, pero para tratarlos con espíritu satírico. Su procedimiento es una hábil combinación de todos los imaginables: lápiz, tinta, óleo, acuarela, etc., hecha con singular maestría. Sus obras son de las que pierden mucho al suprimírseles el color[316].

José Francés recordaba en 1921 aquella participación de un artista en cuya obra se hacía patente su intensa experiencia reciente en el París de fin de siglo:

> Le preceden algunos dibujos que se exponen en aquella Exposición precursora de los Salones de Humoristas, que organizó Filiberto Montagud hace quince o diez y seis años. Son escenas de café concert y de cabaret, mujeres de *beuglant* o de *maison close*, azotacalles bulevarderas con un extraño sabor a lujuria barata. Se escribieron los tópicos inevitables de la crítica: que si Toulouse Lautrec, que si Georges Seurat, que si Luis Legrand...
>
> Y, no obstante, Salvador Bartolozzi no había visto todo aquel mundo denso, de carnes picadas por las jeringuillas hipodérmicas y tarifadas en los restoranes nocturnos y las casa de tolerancia, en los dibujos de Lautrec, en los cuadros de Seurat, en los grabados de Legrand. Lo convivía cotidianamente.[317]

Pasado un lustro y ya consolidado como ilustrador de prestigio, Bartolozzi volvió a presentar sus trabajos en los Salones de Francés. Aunque ausente del primer certamen, el dibujante había de ser uno de los participantes más fieles frente a la menor regularidad de otras firmas de su categoría, y si bien fueron sus muñecos los que concitaron mayor atención de público y crítica, está no dejó de constatar la calidad de aquellos dibujos que mostraban aspectos inéditos de un artista sólo conocido por sus ilustraciones editoriales y su trabajo en la prensa. José Francés recoge en *El año Artístico* no pocas opiniones de críticos de la época junto a juicios propios, como el referido a los dos dibujos con los que concurre Bartolozzi a la "Segunda Exposición de Humoristas", celebrada en diciembre de 1915 en el Salón de Arte Moderno:

> Salvador Bartolozzi, este admirabilísimo artista a quien debemos hace mucho tiempo un extenso estudio, este mago de los procedimientos, expone dos obras muy diferentes de asunto y de técnica, *Mujeres* y *Romanticismo*. Pero en ambas surgen dominadoras, envolventes, esas cualidades de

quintaesenciada elegancia, de sensibilidad hiperestesiada, que tiene arte sensualmente emocional de Bartolozzi[318].

El dibujante participó también en la revista *Humorismo*, publicada como catálogo del certamen, con dos dibujos inéditos: una autocaricatura y una elegante composición titulada *La apasionada.*[319]

Expuso en los Salones de 1917 dos dibujos de tema madrileño, *Modistilla* y *Fiesta onomástica*. que merecieron el comentario elogioso de Antonio de Hoyos o Manuel Abril:

> Entre las obras humorísticas (en realidad la clasificación aquí es arbitraria, pues *Modistilla* es un capricho sentimental, y *Fiesta onomástica* pertenece más bien a la caricatura española; pero como en la concisión precisa en un artículo periodístico es imposible dividir y subdividir, aquí van) más interesantes están las de Salvador Bartolozzi. La ya citada *Modistilla* es, sencillamente, un prodigio de línea, expresión y de colorido. Tiene la gracia de una tanagra, y al mismo tiempo, en el rostro, una melancolía enfermiza de obrerilla madrileña. Otro cuadro de Bartolozzi, *Fiesta Onomástica*, tiene mucha gracia, una gracia más tosca, más española; pero cada tipo y cada rostro son obra de un psicólogo del pincel.
>
> ...
>
> Al frente de los genéricos, Bartolozzi con un cuadro de costumbres [*Fiesta Onomástica*] que vale por uno o por varios sainetes: son muy corrientes estos cuadros de figuras numerosas y escenas populares; pero en tanto la mayoría se ocupa de ridiculizar tipos con un taboadismo imaginativo y dislocado, Bartolozzi da prueba de una penetración psicológica de digna estirpe y de literaria sagacidad [...][320]

En el certamen de 1919, en el que sus muñecos de trapo alcanzaron un rotundo éxito, presentó otras dos obras, *Máscaras* y *Estampa*, peor acogidas por críticos como José Blanco Coris quien en *Heraldo de Madrid* le achaca el recurso a un orientalismo algo amanerado que parecía imponerse como moda en muchos de los dibujantes del periodo:

> Nuestros humoristas, entre ellos [...] Salvador Bartolozzi [...] son decididamente orientalistas. Sus obras están inspiradas en los patrones de los mantones de Manila y en la decorativa estilizada y característica de los asiáticos; pero sin el arte excelso que distingue las concepciones originales de aquellos pueblos maestros en el género decorativo y humorístico[321].

Mucho más favorable es la opinión de Correa Calderón ante los envíos del VI Salón, celebrado en marzo de 1920, en los que Bartolozzi refleja algunos de sus temas predilectos: el circo, los bajos fondos madrileños y los apaches parisinos:

> Bartolozzi, aparte de su obra más conocida —ilustraciones para revistas, muñecos, carteles—, tiene otro aspecto interesantísimo; son los dibujos de apaches, de tabernas, de chulos, de cómicos errantes. Este año presenta dos obras de maestro, hechas en este sentido. Bartolozzi, educado espiritualmente en París —hasta sabe el *argot*—, refleja de una manera justa y emocionada la visión de los barrios maleantes de París. Son dibujos tristes, sombríos, a pesar de tener notas de color violento. En estas obras es donde aparece realmente su originalidad. Estiliza toda la tristeza de los interiores sombríos, de las resignadas o brutales mujeres de la vida, de las vidas trágicas de los apaches, del cansancio de los cómicos caminantes.
>
> Bartolozzi nos muestra en estos dibujos —tan característicos, tan suyos— una realidad desnuda y negra, rodeándola de un halo de pasión rudo y acre[322].

Por su parte, Margarita Nelken, contra las acusaciones de algunos críticos que consideraban los Salones en exceso influidos por las modas europeas, destaca en muchas de las obras expuestas la novedosa reinterpretación de lo folklórico y castizo, alejada del tópico, en la que Bartolozzi era ya un paradigma imitado por dibujantes más jóvenes:

[...] así como nuestros pintores entienden por "costumbres" los mantones verbeneros y los trajes típicos de Ávila o de Salamanca, nuestros dibujantes entienden por tal la chulería o "apachería" madrileñas. ¿Efecto ello de la influencia decisiva ejercida universalmente por un Toulouse Lautrec y un Degas? ¿Efecto, en algunos, de una imitación descarada de las obras más representativas de Bartolozzi, que, el primero, trabajó de este lado del Pirineo el ideal de vida inquieta iniciado por aquellos dos maestros? [323]

En marzo de 1921 se celebra el VII Salón de Humoristas en el que Bartolozzi participa en el ciclo de conferencias ya reseñado. La nueva amplitud de la sala, pone a disposición del dibujante una instalación por separado para su obra, y junto a sus muñecos presenta cinco dibujos originales a los que José Francés dedica una amplia reseña en *El Año Artístico*:

Así, la instalación de Salvador Bartolozzi este año tiene un brío repelente y acusador. Yo, que le admiro tanto, que estoy acostumbrado a verle superarse y superar a los del otro lado de las fronteras topográficas o artísticas —porque, repitamos, Bartolozzi es un artista de excepción y de primacía en España y fuera de España—, he sentido frente a esos cinco cuadros el calofrío que nos sobrecoge frente a las obras dotadas de perdurabilidad emocional.

¡Oh esa infinita melancolía del cuadro *Humildad*, donde un mercader modesto espera vanamente el comprador posible detrás de su mostrador sin otra compañía que los maniquíes grotescos.

Esas tres mujeres hediondas, deformes, envejecidas con sus faldas que despiden un tufo agrio y sus botas de hombre, costrosas de barro seco; esas tres mujeres que se han revolcado en todas las suciedades de dentro y de fuera, y que, sin embargo, en *La Noche* acechan para sisear a los transeúntes furtivos y ofrecerles la bárbara mascarada del amor.

La tarde del domingo, en un café solitario y triste, un café de arrabal que ni siquiera los domingos tiene gente. Tarde del obrero, no del todo viejo para el asilo y que ya no es joven para los bailes públicos y las citas clandestinas; el obrero enfermo del estómago, viudo acaso, o, lo que es más terrible, en una soltería humilde y abandonada.

El carretero zafio, el carretero que huele a todo lo que huelen los mendigos, las lobas del placer nocturno, y además huele a carnicería, a sangre seca, a entrañas palpitantes. Y ese carretero está con sus ropas infectas y su cuerpo jayanesco delante del carro de la carne que luego habrá de comerse en los palacios y en los grandes hoteles y en los conventos puros.

Por último, *El paseo*, empenachada su expresividad realista con una elegiaca sublimidad. Pocas obras recuerdo que tengan esa sensación tan amarga, tan lacerante, tan ruborizadora para los que se buscan empujados por el instinto de la especie.

Salvador Bartolozzi no ha necesitado ahondar en lacerias corporales; no ha tenido que hundirse en la atmósfera mefítica de lupanares, garitos y tabernas. Le ha bastado ver en un crepúsculo pálido de una yerta ciudad castellana el paseo de unas niñas pobres y uniformadas.

¡Niñas de hospicio o de colegio gratuito! ¡Niñas de los ojos enfermos y el alma sin recuerdos maternales; niñas vestidas detrás de los espejos; niñas que no saben correr, ni cantar, ni soñar con los novios precoces! Niñas destinadas a la servidumbre doméstica, a las instituciones religiosas que velan moribundos, a los talleres donde se hacinan sin alegría y sin reposo[324].

Más sucintas son las referencias a los siguientes salones, a los que concurre el dibujante de nuevo con versiones de los asuntos a los que se siente más cercano, como las escenas suburbiales madrileñas o del mundo marginal; así, a propósito de los cuatro envíos al VIII Salón, Enrique Estévez Ortega en *Vida Gallega* señala:

Bartolozzi, que siente poéticamente la melancolía y la tragedia de esas vidas que se arrastran a lo largo de todos los caminos y en los suburbios podridos de las grandes ciudades, nos ofrece su arte fuerte e interesante en cuatro admirables dibujos[325].

Bartolozzi —que también participó en otros Salones como los celebrados en Barcelona en 1916, Lisboa en 1920 o Murcia en 1924[326]— siguió concurriendo regularmente a los certámenes que desde 1927 organizó la U.D.E.. Se sumó además con frecuencia a las diversas exposiciones y actividades del grupo de artistas reunido en torno a Francés: ya en 1920, siendo miembro de la junta de la Asociación de Dibujantes colabora en diversos actos, como la exposición organizada en el Salón de Arte Moderno para reunir fondos destinados a la sepultura de la malograda Aurora Gutiérrez Larraya, la función teatral de carácter benéfico celebrada en el teatro Parisiana, o en 1924 en las actividades del baile de máscaras organizado por los humoristas[327]; envía unos "Apuntes del natural" en los que recoge el ambiente melancólico de un café de barrio, a la exposición "Modernas estampas de Madrid", organizada en 1926 por la recién nacida U.D.E., y dos años después participa en la muestra que la Unión realiza en Nueva York[328]. Paralelamente, aun sin ser habitual de las tertulias de Francés, sí asistió con asiduidad a los "los jueves humorísticos" en el café Jorge Juan y a los diversos homenajes y banquetes ofrecidos por la Tertulia de Los Humoristas[329].

Los envíos de Bartolozzi tanto a los Salones como a las diversas exposiciones reseñadas, tienen gran interés, por cuanto pertenecen a aquella faceta particular de su producción —en cuyo estudio, así como en el de su obra parisina, debe profundizar la investigación artística— que Margarita Nelken consideraba "destinada a satisfacer lo que sentía en él de más alto que todas las superioridades y en la que quiso llegar a ignorar completamente todas las apariencias", y en la cual se liberaba de las etiquetas públicas de "preciosista", "decadente" o "enamorado de la técnica"[330]. No obstante, también en su obra publicada tuvo oportunidad de desarrollar algunos de los asuntos predilectos —el mundo de los apaches, el circo o las clases mas humildes y la marginalidad madrileñas— y, en no pocas ocasiones, pudo mantener una absoluta libertad técnica y estilística.

2.5.2. Las esculturas de trapo de Salvador Bartolozzi.

Una de las facetas más sugestivas y originales del arte de Salvador Bartolozzi son sin duda sus muñecos de trapo, las "esculturas caricaturescas" que dio a conocer al público de la época en los Salones de Humoristas. El arte de la muñequería caricaturesca —casi olvidado hoy en España y mínimamente considerado por la Historia del Arte— había sido introducido ya por Filiberto Montagud en los Salones de la Sala Iturrioz; allí presentó Montagud sus muñecos recortados en madera, siguiendo el ejemplo de artistas franceses como Caran d'Ache, Roubille o Sem, y que luego imitarían humoristas españoles como Bagaría o Galván[331]. Sin embargo corresponde a Salvador Bartolozzi elevar el género a categoría de arte original y exquisito, superando la consideración decorativa de la mayoría de muñecos y *bibelots*, meros objetos ornamentales o juguetes, que proliferaron como renacida moda en la Europa del primer tercio del siglo XX.

Tal vez como reacción a la formación clásica en el arte de la escultura inculcada por don Lucas a sus hijos y al oscuro trabajo de ambos en el taller de vaciado de la Escuela de Bellas Artes, Benito y Salvador Bartolozzi mostraron pronto su afición por esta forma particular y liviana de la escultura, antítesis del concepto académico que durante largos años les impuso la obligación cotidiana[332]. Mientras Benito utiliza habitualmente el barro para sus figuras y se inclina preferentemente por los temas populares madrileños, Salvador escoge materiales mucho más humildes con los que consigue una sorprendente expresividad en los diversos asuntos que aborda; María del Mar Lozano, que destaca la colaboración de la esposa del artista, Angustias, detalla el minucioso proceso de confección de las figuras:

> [...] primero las caras se hacían sacando el molde de escayola, luego colocando una gamuza y con papel de estraza y engrudo retiraba el rostro ya conseguido; entonces venía el dibujarlo con un pincel finísimo dando el gesto; a continuación colocarle el pelo auténtico o de lana, y por último, pasado a manos de su mujer, era vestido[333].

Los hermanos Bartolozzi presentaron ya sus muñecos en las exposiciones de la Sala Iturrioz, pero fue a partir del tercer lustro del siglo cuando las figuras de Salvador comenzaron a destacarse y a lograr el reconocimiento de público y crítica. En el Salón de 1915 expone una graciosa escena infantil muy habitual en sus ilustraciones: la figura de un niño modoso y vestido de domingo rodeado de sus juguetes, un caballito de cartón y un pequeño muñeco de grosera factura que sostiene con su mano[334]. Muy expresivo, con una rara

mezcla de humor y cierto toque patético, el *Payaso* expuesto en el Salón de 1917 suscita el elogio de Antonio de Hoyos, que lo considera "prodigioso de gracia, de ingenio, de verdad, un muñeco digno de la vitrina de un museo de figuras", o de Manuel Abril, quien comenta:

> En esto como en lo demás, el nombre de Bartolozzi destaca sobre todos; su muñeco de trapo es intenso, está bien trabajado y da muestra granada de un humorismo observador sin candideces, ni latiguillos ni rebuscamientos[335].

Como ya se señaló, este *Payaso*, así como el expresivo clown, *Toby*, expuesto en el certamen siguiente, remiten a las figuras de la portada de *El Circo* de Ramón[336]; en estas figuras así como en el resto, Bartolozzi participa de un humorismo análogo al de Ramón, y del mismo modo que éste ofrece greguerías al lector de sus libros "como caramelos que añade el tendero al pedido", Bartolozzi busca la amistad del público con estos *bibelots*, "chucherías" que transcienden lo meramente trivial[337].

El mayor éxito de los muñecos tiene lugar en el Salón de 1919, donde el artista concurre con cuatro grupos de figuras: *En el retiro*, *Romántica*, *Gaonilla* y *Del pueblo*. Como constata Francés: "representan el éxito rotundo, absoluto, de la exposición"[338]; y, por una vez, la crítica coincide plenamente con el juicio del organizador. Así, Perdreau, en *La Acción*, apunta:

> Lo más notable de este Certamen son unos "monos" de trapo, ejecutados por Salvador Bartolozzi, que es un maestrazo en el género. Es la única nota verdaderamente humorística del presente concurso.

Antonio de Hoyos, en *El Día* :

> Bartolozzi es el único que sabe ser humorista de verdad, con una suave y estética ironía.

Ballesteros de Martos, en *La Mañana*:

> Sin disputa, el éxito pleno y rotundo de esta Exposición corresponde a los muñecos caricaturescos de los cuales se destacan los que presenta Salvador Bartolozzi, *Romántica*, *Gaonilla*, *En el Retiro* y *Del pueblo*. Son muñecos que tienen la sal por arrobas.

y Abel Amado, en *Cosmópolis*:

> [...] los muñecos de Bartolozzi [...] se apartan del "vulgo" de muñecos expuestos, con notable ventaja. Ellos tienen un aliento de vida digno de la mayor alabanza y valen por todos los trapos, yesos y tarugos sin espíritu, mejor o peor confeccionados, que alegran este salón[339].

También en esta ocasión el artista recrea personajes y asuntos habituales en sus dibujos e ilustraciones: el chulo con trazas de apache, los pueblerinos recién llegados a la capital, la muñeca con atuendo decimonónico o el aya que pasea al pequeño por los jardines del Retiro. Temas que para el cronista de *El Imparcial*, Ángel Vegue y Goldoni denotan la perfecta asimilación al espíritu nacional de un arte en principio tomado de la tradición europea:

> Los muñecos, en su mayoría lo más humorístico del Salón a que nos referimos, son felices acomodaciones que, devueltas a los climas de que proceden, ofreceríanse con caracteres distintos de los nativos ¿Qué hay de alemán o francés en los muñecos de Bartolozzi? Hay un sentido español del juguete: su "Gaonilla", más que "apache parisién", es un castizo inconfundible. En los dos palurdos "Del pueblo" el concepto no puede ser más castellano. Versiones, pues, que condensa el genuino espíritu con formas de depurada belleza y que asignan a Salvador Bartolozzi un lugar principal entre los más profundos intérpretes del vivir contemporáneo[340].

Los muñecos de Bartolozzi también destacaron en la Exposición libre de Bellos Oficios, celebrada en mayo de 1919 en el salón del Círculo de Bellas Artes, organizada por Ballesteros de Martos y los hermanos Gutiérrez Larraya. Respecto a estos envíos, Francés pondera su capacidad de evitar el decorativismo en el iban ya cayendo algunos de los cultivadores del género:

> En muñequería se destacaba Salvador Bartolozzi. Es siempre el maestro en el género. Su "Tío Roque" y "La Manuelona" están, como todos sus muñecos anteriores, modelados con gran sentimiento y vestidos con una realista propiedad. No hay nunca en Bartolozzi esa fácil adulación comercial que achabacana a otros muñequistas. Jamás desciende del estudio del artista al escaparate de la tienda. [341]

Por fin, este año de 1919, que marca el reconocimiento de los muñecos de Bartolozzi, culmina con el premio que la casa Floralia concede al dibujante en su concurso de muñecas artísticas[342]. En su resumen de *El año artístico* Francés se hace eco de esta sucesión de triunfos y precisa la distancia que separaba las creaciones de Bartolozzi de las del resto de seguidores, entre los que se encontraban ya dibujantes tan populares como *K-Hito,* Castillo o Galván:

> [...] debemos recordar los envíos del V Salón de Humoristas, del Salón de Bellos Oficios y del concurso de la casa Floralia. En aquellas tres exposiciones había muy diversas muestras de muñecos confeccionados con arreglo al moderno concepto caricaturesco. En las tres Exposiciones figuró Salvador Bartolozzi, que hasta ahora es el primero de cuantos artistas se dedican a la muñequería.
>
> Los muñecos de Bartolozzi, superan a los demás por como están modelados y sentidos. Prescinden de las deformaciones grotescas, de los fáciles éxitos a los ojos infantiles para solicitar, en cambio, aquella mas perdurable estimación de los artistas y de los inteligentes. Son anécdotas de humanidad, episodios humanos de seres actuales que codeamos en nuestro transito por la vida. No hacen reír, no buscan los resortes jocundos. Salen a nuestro encuentro como algo sugeridor y evocador. Ratifican la exactitud y escrupulosidad y minucioso cuidado en la calidad de las indumentarias, el carácter de los tipos elegidos, campesinos de rústica traza, niños melancólicos y pálidos, damiselas gráciles, payasos de una mueca trágica[343].

Éxito renovado en el Salón de Humoristas de 1920 donde expone siete nuevos muñecos, retomando otra vez los asuntos ya conocidos: el clown, los tipos de pueblo o las figuras del mundo marginal madrileño y parisino, como *El apache y su compañera* —el único reproducido por la prensa—, una pareja que resume con gracia genial la singular relación del chulo y la protegida[344]. Las crónicas reflejan en conjunto el aplauso general al artista: Arturo Mori en *El País*: "Admiramos a Bartolozzi, el formidable dibujante y pergeñador de muñecos deliciosos, nuevo aspecto del humorismo artístico […]"; Correa Calderón en *Hoy*: "Los muñecos de trapo de Salvador Bartolozzi son inimitables. Logra poner en ellos toda la gran expresión de la realidad. No le falta ningún detalle, aún el mas insignificante. Bartolozzi es un curioso observador"; Enrique Vaquer, en *La Época*: "Los Bartolozzi […] presentan una variada colección de monigotillos que son verdaderas obras de arte, por su expresión carácter y propiedad en los detalles"; Blanco Coris, en *Heraldo de Madrid*: "Vuelven a interrumpir los muñecos… ¡Ah son los de Bartolozzi! Un tipo americano de clown, una pareja de chulos que nos recuerda las coplas madrileñas de Casero, y una vieja y una niña pueblerina, deliciosas y estupendas"; Perdreau, en *La Acción*: "El gran Bartolozzi con sus estupendos muñecos de trapo; por cierto que le han salido algunos discípulos, y que vienen pegando como decimos vulgarmente". Sólo Gil Fillol en *La Tribuna* advierte el peligro de industrializar la nueva moda que pudiera afectar al propio Bartolozzi: "Los muñecos de Salvador Bartolozzi; todos ellos de una graciosa silueta caricaturesca, son como el patrón de esta tendencia, llamada a prosperar si se le sigue prestando escrupulosa atención en esta clase de concursos artísticos; pero un tanto peligrosa si por el contrario, industrializa demasiado. Acaso de ese defecto adolecen ya algunas de las esculturas expuestas por el mismo Bartolozzi"[345]. Con más detenimiento que los anteriores, Francisco Alcántara recuerda en su crónica de *El Sol*, la larga tradición en la fabricación de muñecos en España, entonces olvidada y de la que apenas quedaban más vestigios que la colección de la sección americana del Museo Arqueológico. Alcántara deplora el abandono de este género de la escultura y aplaude la recuperación que, si bien inspirados en el arte europeo, habían propiciado Salvador y Benito Bartolozzi:

> [...] las instituciones docentes son totalmente incapaces de acalorar las técnicas artísticas que tantos gloriosos cultivadores nos dieron en otro tiempo. A espaldas de esas clases directoras ha nacido y vive un arte juvenil, en este caso representado por los hermanos Bartolozzi, autores de los muñecos de expresión y de carácter que figuran en este concurso [...]

> Nada tan falto de carácter, tan sin espíritu, tan afectado y embustero como nuestra escultura moderna en general ¿De dónde sale, pues, este venero tan puro y bullente de la muñequería que hemos visto surgir y en cuyas avanzadas figuran los muñecos de los hermanos Bartolozzi? Frente a la falta de instintos entre los que representan la España claudicante, surgen los que de nuevo vienen a la vida ricos de esos instintos y surgen con todo el ímpetu de la vida vulgar española, con el ardor y la acidez de su espíritu. La pareja de muñecos núm. 37 del catalogo, de Salvador Bartolozzi, es un prodigio de insolente brutalidad, de acritud juvenil, de sentimentalidad fiera y vehemente, de todo eso tan remotamente ibérico y a la vez tan actual, que se personifica tantas veces en la pareja del pueblo bajo madrileño, donde parece que misteriosos rasgos de razas antiguas se espiritualizan y se exaltan hasta constituir los más eficaces despertadores de la inspiración artística [...] Salvador Bartolozzi conoce los modelos que estas gentes imitan; ha residido en París y ha obtenido allí triunfos como ilustrador y dibujante. En España, aquí, en Madrid, se siente atraído por los tipos del pueblo bajo; excepto uno de los muñecos que expone, los otros seis son de la chulería, y el carácter que les imprime es enorme, en todos los casos dignificado por esa exquisita espiritualidad elegantísima, que es el gran atractivo de sus carteles y de sus estampas[346].

En certámenes posteriores, aunque ya de forma más intermitente, el dibujante sigue ofreciendo al público su labor como maestro muñequero, que obtuvo además el reconocimiento oficial: en 1924, la primera Exposición Nacional de Juguetes le concede el premio extraordinario por sus figuras *Madre e Hijo*[347] y en 1925 los muñecos expuestos en la sección de "Juguetes" de la Exposición Internacional de Artes Decorativas de París obtienen la máxima recompensa, el Gran Premio, situando a Bartolozzi entre los primeros representantes del *Art déco* europeo[348]. Al calor de este triunfo internacional, la revista *Blanco y Negro* dedica a Bartolozzi un reportaje, firmado por Luis de Galinsoga, en el que se pondera su capacidad, como artista muy de su tiempo, de aplicar su talento a materias cualesquiera y de llegar con ellas a la sensibilidad de toda clase de espectadores "sin darle solemnidad ni empaque de rito o de fiesta estética":

> [...] donde Bartolozzi hace culminar el ardimiento de su cruzada en pro del arte es en su inspiradísima, genial potencia de escultor en trapo. Los muñecos que Bartolozzi plasma tienen atribuida una misión que no se contrae a servir de juguete para solaz de párvulos. Los muñecos de Bartolozzi se definen, en la iconografía de la ilusión, como seres cuyo espíritu fue infundido para sugerir, a quien les contemple, una emoción o una idea. Tienen espíritu, en efecto, estos trapos a quien la destreza escultórica de Bartolozzi da figura humana. No los labró el cincel ni los talló la gubia. Sencillamente los modelaron los dedos del peregrino escultor, destreza, habilidad, maña, se llama esta figura. [...] Pero es que esos muñecos no están solamente modelados por una mano habilidosa, sino que están vivificados por el espíritu creador de un artista.
>
> Espíritu que les comunica ternura picardía, humorismo, una gracia ligera de humanidad que encarnó en los muñecos [...]
>
> Estos muñecos son unos excelentes decoradores de la vida. Realizan, burla burlando, en el espectador —en el gran público al que se brinda—, una labor despertadora de la sensibilidad para el arte. Quien tenga embotada esa sensibilidad para la escultura de mármoles y bronces podrá iniciar su proceso, su cura de reactividad, familiarizándose con los espíritus hechos de trapo, con los trapos que tienen espíritu, de Bartolozzi. Muñecos en los cuales —para añadidura de su moral— ha querido poner el artista el pergeño, el atuendo, todo el aire y toda la filosofía del alma española, mirada a través de la lente irónica, al buen estilo literario de nuestros clásicos de la picaresca.
>
> Esto representan los muñecos de Bartolozzi. Vean amigos míos, cómo por las rutas más peregrinas e insospechables un artista puede llegar al corazón de una sociedad "que no tiene tiempo de ocuparse de arte"...
>
> Es la obra meritísima de Salvador Bartolozzi, gentil espíritu de modernidad, talento militante y fecundo, creador de muñecos que hacen pensar, escultor de almas... [...] el "escultor en trapo" bien puede ser sugerido al público a la sensibilidad estética nacional, el *plaudite cives* clásico. Porque

el arte de Bartolozzi, siendo arte acrisolado, es también arte popular que educa el gusto de las muchedumbres[349].

En la parte gráfica, la revista incluye imágenes de nuevas figuras que ratifican la gracia y penetración psicológica alcanzada por Bartolozzi: el caminante de gesto melancólico, envuelto en una castiza capa y tocado por un sombrero de ala ancha; una niña de mirada soñadora, con ropas campesinas y sombrero de paja que sostiene en sus brazos una minúscula y tosca muñeca; o una graciosa pareja de paletos, la madre de gesto pasmado y rostro canino, en cuyas faldas se protege el hijo temeroso. Muñecos de excelente factura y expresividad; calidades que también adornan a la *Viejecita* —uno de los últimos muñecos de los que queda testimonio fotográfico— expuesta en el XIII Salón de Humoristas de 1930[350].

Como queda dicho, los muñecos de Bartolozzi entroncan con las formas más novedosas del humorismo de la época, desde las manifestaciones más originales de la caricatura de Bagaría *o K-Hito* hasta la greguería de Ramón Gómez de la Serna. Los críticos de la época percibieron en estas obras la síntesis de lo popular y culto, de modernidad y tradición, de sencillez y sofisticación; categorías que definían la mejor obra gráfica de Bartolozzi y que en este género de escultura supo aquilatar, traduciendo a las tres dimensiones asuntos y perspectivas ya habituales en su labor como dibujante. Además, los muñecos —al igual que ocurría con su labor como cartelista— adelantan las nuevas vías de creación de Bartolozzi en la trayectoria teatral, no sólo en el campo más obvio de la confección de las figuras de su guiñol, sino también en el diseño de figurines y en la caracterización de actores, transformados en muñecos en obras como *El Señor de Pigmalión*, *Farsa y licencia de la reina castiza* o en sus funciones de teatro para niños; ese especial talento para dotar de espíritu propio a sus singulares criaturas de trapo se trasladará con fidelidad a los escenarios.

2.6. Motivos e iconografía en la obra gráfica de Salvador Bartolozzi.

La variedad de la obra gráfica publicada por Bartolozzi —ilustraciones, portadas, dibujos originales, páginas de publicidad—, la diversa orientación de cada uno de los medios en que se incluye —semanarios, colecciones de novela, libros—, así como del público al que va dirigida, son factores que determinan los niveles de interpretación y multiplican la complejidad de un estudio detallado de su iconografía. No obstante, sin pretender un análisis exhaustivo, parece conveniente seleccionar determinados motivos recurrentes que, bien por su significación respecto al arte y la literatura del periodo, bien por su valor representativo dentro de la propia obra de Bartolozzi, pueden contribuir a esclarecer el sentido de su labor como artista y profesional del dibujo. La naturaleza de su trabajo enfrenta al dibujante a un repertorio de asuntos imprescindibles en la literatura española de la época: la imagen de la mujer y el influjo de las modas en el vestir; los tópicos españolistas, el casticismo madrileño y el regionalismo; lo cosmopolita y lo exótico; la bohemia y el mundo marginal y canallesco; el impacto de la Primera Guerra Mundial; la recreación de motivos históricos o el retrato de la sociedad contemporánea. A estos se han de sumar otros más específicos, los apaches parisinos y el mundo de los niños, las marionetas y juguetes, que, si bien tuvieron otros intérpretes, quedan por antonomasia unidos a la firma de Bartolozzi.

Importa subrayar el sentido necesariamente vulgarizador y funcional de la tarea de Bartolozzi para comprender el alcance de su obra y el grado indudable de originalidad que imprime al tratamiento de gran parte de estos asuntos. El dibujante interpreta diversos motivos, bien partiendo de la observación de la realidad, bien manejando como fuentes desde la pintura o la ilustración contemporáneas a la iconografía popular, desde el figurín de modas a la fotografía; modelos de distinta procedencia y jerarquía, que adapta para ofrecer un producto plenamente adecuado para su función divulgadora, pero a la vez absolutamente personal y característico. Al respecto, es muy significativo el lugar que pudiera asignarse a Bartolozzi, como estilizador y sintetizador de motivos, en el proceso de la creación de estereotipos o clichés consagrados en la cultura de la imagen en al España del siglo XX, figurando en los primeros eslabones de la cadena: así, su interpretación del bohemio a partir de retratos del natural de y de imágenes recurrentes de la poesía modernista quedará como símbolo estereotipado del poeta; el tipo del apache o del chulo madrileño será asimilado a la imagen clásica del caco o ratero. No debe obviarse que Bartolozzi fue un dibujante muy imitado por los propios profesionales de la época que por muy diversas vías fueron nutriendo la iconografía de la moderna cultura de masas; por supuesto, el propio artista no dejó de caer en el tratamiento convencional de algunos motivos; sin embargo, en su propia época se le consideró renovador de asuntos que ya habían caído en el cliché —la España de pandereta o el madrileñismo— y que Bartolozzi supo revitalizar y modernizar.

Por otra parte, la obra gráfica de Bartolozzi tiene el valor de un repertorio muy completo como retrato de una sociedad y una época; de sus aspiraciones y paradigmas de belleza, reflejados en la evolución del canon femenino o el concepto de lujo cosmopolita; de sus lacras, la miseria o el espectro de la violencia o la guerra; o de los aspectos más cotidianos de la vida de las gentes de toda condición en la España del primer tercio del siglo XX.

2.6.1. La imagen de la mujer contemporánea y la evolución de las modas.

La imagen de la mujer ocupa cuantitativamente un muy elevado porcentaje de los dibujos e ilustraciones publicadas por Bartolozzi, cuya obra participa plenamente del fenómeno de panfeminización que afecta a la literatura y las artes desde el fin de siglo, y que sólo en parte desactivarán las vanguardias; un proceso en el que dibujantes y publicistas asumieron un papel muy relevante. En la obra de Bartolozzi puede hallarse una interpretación variada y compleja de diversos tipos femeninos —como se irá viendo en los apartados correspondientes— que oscila entre el ideal poético de princesas de leyenda al atractivo frívolo u obsceno de las busconas o la peculiar simpatía sentimental hacia tipos populares, chulillas, obreras o porteras. Sin embargo, a la hora de representar a la mujer moderna el dibujante se ciñe a un canon de belleza femenina convencional de acuerdo con el devenir de los dictados de la moda europea, reinterpretándolo de acuerdo a su propio estilo. Como apunta Lily Litvak, los pintores decadentistas y simbolistas de finales del XIX —los Burne-Jones, Moreau, Munch, Beardsley o Klimt— que espiritualizan las figuras femeninas y estilizan sus formas con fines expresivos, influyeron de forma determinante en los renovadores europeos de la

moda, la publicidad y la ilustración gráfica, quienes adaptaron dichas premisas a la realidad de la época. En su representación de tipos femeninos Bartolozzi, como buen conocedor de la tradición pictórica finisecular y profesional al tanto de toda novedad en las artes gráficas europeas, se nutre simultáneamente de ambas corrientes[351].

Al respecto, ha de subrayarse la excelente información que los más destacados dibujantes españoles demuestran poseer sobre la evolución de la moda y recordar su contacto permanente con París como centro creador de las nuevas corrientes del vestir femenino; Penagos, Zamora, Ribas, Baldrich o el propio Bartolozzi conocen e interpretan en cada momento la última novedad de los modistos parisinos y la adaptan al gusto español[352]. En este proceso de constante actualización hacen habitual para el gran público un paradigma de mujer española moderna, muy por delante de la realidad de la sociedad nacional; por ello, sin negar el sentido pragmático de su trabajo y la concepción algo frívola de lo femenino, debe ponderarse la positiva influencia de los dibujantes españoles al difundir entre un público muy amplio un canon de mujer moderna e independiente. Su impacto en la vida española pudo surtir un efecto análogo al perseguido por Felipe Trigo y sus epígonos en el campo literario: normalizar la imagen de la mujer emancipada y madura en el seno de una sociedad tan pacata y tradicional, en la cual la sujeción de la mujer a los valores de la moral católica hacían muy dificultoso cualquier avance significativo. Sólo mediados los años veinte los dibujantes fueron paulatinamente reemplazados en esta función por la influencia decisiva del cinematógrafo.

Los tipos femeninos de Salvador Bartolozzi no alcanzan el nivel paradigmático de las mujercitas de Penagos, Baldrich o del hoy injustamente olvidado Ribas; no podría hablarse de una "mujer Bartolozzi". No obstante, su contribución a la creación y difusión del nuevo canon de belleza femenina es más que notable, especialmente en el periodo de los años finales de la *belle époque* en el que se sitúa junto a Zamora como el mejor intérprete español del tipo sofisticado creado por Poiret; más convencional, a la zaga de los artistas arriba citados, resulta su tratamiento de la nueva mujer andrógina y atrevida surgida tras la guerra europea y triunfante en los años veinte[353]. De cualquier forma, en las ilustraciones, portadas y páginas de publicidad firmadas por Bartolozzi puede seguirse paso a paso la evolución de la moda entre 1908 y 1936; un proceso de liberación y estilización de las formas femeninas en el que se reflejan, además del devenir de la estética, las paulatinas conquistas sociales de la mujer europea.

En los primeros dibujos e ilustraciones de Bartolozzi son ya recuerdo del pasado reciente, o imagen de la mujer madura, las amplias y exuberantes formas del 1900: el cuerpo en forma de "S" —anchas caderas y busto generoso— puede verse en dibujos como "Silueta", presentado en el Salón de Humoristas de 1909, o el retrato de la fresca y sinuosa protagonista de *El hombre sin cara*[354]. Es también el aspecto de la otoñal Mademoiselle Valfleur, la rival amorosa del personaje central del relato "La ciudad desconocida", publicado en 1912 por Antonio de Hoyos, que el dibujante retrata en oposición al tipo más moderno de la protagonista; la figura de ésta responde a la silueta de un triángulo invertido que impusieron las modas de finales de la primera década del siglo y principios de la siguiente: la moda "Imperio", que atenúa las sinuosidades de busto y caderas y hace obligado el uso de sombreros de grandes alas, o la posterior tendencia en la que Poiret, influido por los Ballets Rusos, introduce el orientalismo en los tejidos y acentúa la delgadez. Se llevan por entonces las faldas estrechas, como la incómoda "falda trabada" que precisamente satiriza Díaz Caneja, autor de uno de los primeros artículos ilustrados por Bartolozzi en *Nuevo Mundo*; se trata de una trivial anécdota —que el dibujante subraya con trazo humorístico— a propósito de las tribulaciones de una embarazada que sufre las consecuencias de su coquetería: no puede caminar debido a la angostura de su falda, tampoco entrar en un coche o tranvía por la amplitud de su sombrero y, al fin, termina sofocada y precipitando el parto. También en uno de sus chistes de *Nuevo Mundo* Bartolozzi da un aspecto burlesco a la silueta de la parisina Mlle. Pipí, delgada y sinuosa como una serpiente, tocada con un enorme sombrero y luciendo alrededor de su cuello boa de plumas[355]. Al margen de la caricatura, este tipo de modelo, vigente hasta 1913, hace su aparición en no pocas ilustraciones de la época vistiendo un tipo de personajes femeninos distinguidos y anticonvencionales: a la ya citada protagonista de "La ciudad desconocida" pueden unirse, entre otras, la ambigua y decadente Sara de *Los aventureros del gran mundo*, la veleidosa francesita Susana del relato de Carmen de Burgos "Viaje sentimental" o la intrigante Madame Grenet en la novela de Albert Boissière *Z el estrangulador*. Una de las portadas de Bartolozzi en *Por Esos Mundos* es quizá su

interpretación más bella y personal de esta moda; una estampa de expresivo desdibujo y delicado cromatismo en la que presenta el perfil de una damita en actitud de sujetar con sus manos el gran sombrero, protegiéndose del golpe de viento que agita su elegante *foulard*[356].

A partir de 1913 Bartolozzi, con variantes de su propia inspiración, difunde la tendencia del día según los nuevos dictados de Poiret, que apunta hacia una silueta cada vez más recta y estilizada e incorpora detalles como los sombreros pequeños con plumas erguidas en ángulo, cuellos en "V" o la falda-túnica —sobrefalda sobre una falda estrecha—; atrás quedan definitivamente las formas voluminosas de la mujer decimonónica y se anuncia una nueva fémina más independiente y activa. Así, en las portadas de *Nuevo Mundo* y en las páginas de publicidad de Floralia el dibujante recurre con mucha frecuencia a esta imagen de la mujer sofisticada y moderna utilizándola como reclamo del semanario y promoción del producto[357]. También en sus ilustraciones viste con modelos semejantes a personajes femeninos relativamente maduros y atrevidos; es el caso de la protagonista de un relato de Hernández Catá "La culpable", mujer orgullosa e independiente que, sin embargo, todavía arrastra la condición de *femme fatale* —su atracción por el peligro le lleva a presenciar la arriesgada pesca del tiburón y es causa de la trágica muerte de uno de los pescadores—. Verdadero muestrario de figurines a la moda de Poiret son las ilustraciones de "Mujeres", "prólogo de comedia" firmado por Martínez Sierra: el amable parloteo de sus protagonistas pretende expresar algunas actitudes novedosas de la mujer de su tiempo, especialmente la de la joven viuda María, que pretende recorrer el mundo sola y vivir con independencia —"¡A vivir como un hombre!", exclama resuelta—; no obstante, el feminismo queda atenuado por el contrapunto de otro personaje, Adela, la madre de siete hijos que da el pecho a su bebé ante la tierna mirada de las amigas[358]. Como no podía ser de otra forma, lucen idéntico vestuario las francesitas, modelo de madurez erótica, liberalidad y *chic*, que Ramírez Ángel idealiza en *Cambio de conversación*, pero también otros personajes literarios españoles de carácter resuelto y audaz dentro de los límites que permite la época: la tenaz Margarita, protagonista de la novela de Carmen de Burgos *Los Usureros*, las poco convencionales damas de *El sabor de la vida* de Manuel Bueno o la caprichosa Carmen del cuento de Hoyos "La lección del viejo Cosmos". No obstante, el mismo Antonio de Hoyos, en su colaboración para la sección del semanario *España* "Los españoles pintados por sí mismos", constata que estos tipos de elegancia y modernidad, tan habituales en los dibujos de Bartolozzi, resultaban todavía extraordinarios en la sociedad española; al comentar la figura de "la deportista", la considera propia de otros países europeos o sólo concebible en ambientes cosmopolitas españoles; los tipos dibujados por Bartolozzi para ilustrar el texto, la mujer al volante o practicando el esquí, resultaban aún "una anomalía" en la vida nacional[359].

En algunas de las páginas publicitarias que Bartolozzi realiza en este periodo puede comprobarse el proceso de trivialización y desactivación del mito finisecular de la mujer fatal, iniciado décadas atrás por las artes gráficas modernistas. Especialmente atractivo es el anuncio de los productos de Floralia que presenta el perfil de una joven cuya larga cabellera perfila un rostro bellísimo con los párpados caídos y los labios entreabiertos, en modernistas tonos azules y rosas. Ejemplo más explícito de banalización del motivo es un segundo anuncio, igualmente sugestivo: sobre un fondo de agresivos rojos y naranjas, el publicista presenta una elegante figura femenina, con vestido negro adornado de amplios encajes blancos, que sonríe con frivolidad al espectador; a su lado aparecen como pequeñas marionetas las figuras de diversos tipos de caballeros que solicitan su amor —el aristócrata de impecable frac, el ricachón obeso, el despechado o el romántico— y a quienes la mujer parece ajena. El dibujante actualiza en este anuncio el motivo decadentista de "la mujer y el pelele", que ya interpretara en la conocida portada de *La bailarina*; sin embargo, el texto promocional del anuncio hace referencia a otro de los mitos del arte simbolista al identificar a la damita como una moderna Esfinge que niega su secreto a los hombres; referencia que el propósito comercial reduce a un absoluto prosaísmo: "La Esfinge sonríe, sonríe siempre... La Esfinge no sonríe más que para que luzca su dentadura, su boca de un escarlata luminoso; la Esfinge sonríe agradecida al milagro del Oxenthol, uno de los privilegiados productos de la perfumería Floralia"[360].

Constituye un buen resumen de los modelos de esta etapa el delicado dibujo del natural que Bartolozzi publicó en 1915 en las páginas de *La Esfera*: "De la vida madrileña. La hora del té en el Palace Hotel, de Madrid"; atinado cuadro del ambiente amable del gran mundo madrileño. Confronta hábilmente tres tipos de psicologías femeninas: la dama experimentada y madura, con cierto rictus de melancólica

comprensión; el grupo de elegantes mujercitas, todo frivolidad y sofisticación; finalmente, la figura central de la adolescente, de mirada intencionada entre ingenua y turbia, que parece anunciar a la "nueva Eva" de los veinte, dispuesta a tomar la iniciativa[361].

Lily Litvak describe el nuevo canon que nace en los años que siguen a la Primera Guerra Mundial y se impone en la década de los veinte: a Poiret sucede en los dictados de la moda la revolucionaria Chanel; se acortan las faldas, con el consiguiente escándalo de púlpitos y bienpensantes, también las melenas, hasta llegar al peinado a *la garçonne*, se lleva el sombrero *cloché* y se acentúa la sofisticación del maquillaje; triunfa una silueta en la que desaparecen las ya atenuadas curvas de la mujer de la *belle époque*. Surge, en fin, un tipo de mujer andrógina y ambigua, "asexuada pero libidinosa, infantil pero precoz, independiente pero democrática, económica y socialmente superflua; un emblema de los tiempos modernos y, a la vez, una reencarnación de Eva"[362]. Como queda dicho, entre los ilustradores españoles fueron Penagos, Ribas o el más frívolo Baldrich los más acertados intérpretes del nuevo paradigma femenino; por su parte, Bartolozzi parece asumir su tratamiento de forma algo más convencional —es el caso de muchas de sus ilustraciones de *Blanco y Negro*— aunque no faltan en su obra ejemplos muy sugerentes y tan actuales y novedosos como los de los dibujantes citados. Cabe destacar la apariencia de Lily, personaje de la novela de *La carabina*, de Magda Donato, prototipo literario de mujercita de los veinte: el dibujante la retrata como una rubita de melena corta y rostro aniñado; viste la moda del día, la "línea barril" que daba a las siluetas forma de tubo, con un modelo que alisa totalmente el busto, con el corte de la cintura a la altura de las caderas y la falda todavía larga —las faldas cortas se imponen desde 1925, un año después de la publicación del texto—. Es asimismo característico el tipo de una de sus portadas de *Blanco y Negro* en la que representa a una sofisticada fumadora, vestida con un ajustado modelo de tonos vivos; como definitivo signo de su distinción, se apoya en unos almohadones con los diseños vanguardistas que Sonia Delaunay introdujo por entonces en las casas aristocráticas de Madrid. Quizá la estampa más atrevida es otra de sus portadas de *Blanco y Negro*, publicada en 1922: la imagen de una bañista embutida en un traje de tejido neumático que se ajusta a su estilizadísima silueta cubriéndola hasta la mitad del muslo[363].

En los treinta, las estrellas del cinematógrafo se convierten en los nuevos árbitros de la moda; los dibujantes van perdiendo terreno mientras los semanarios aumentan el número de páginas de huecograbado dedicadas al desfile de *starlettes* y divas de la pantalla. Entre los dibujos de este periodo merece especial mención otra figura de bañista que Bartolozzi realiza en 1932 para un número especial de verano de la revista *Nuevo Mundo*. El traje de baño había evolucionado con la nueva moda europea de los "baños de sol" y pudo llegar a una España en la que el cambio de costumbres de la nueva República arrinconaba de forma transitoria la tradicional mojigatería nacional y permitía participar de la exaltación del cuerpo y de la desnudez que triunfa en todo el mundo —proliferan los "desnudos artísticos" en semanarios como *Crónica*—; así, el concepto pudoroso de los bañadores de los veinte da paso ahora a modelos mucho más atrevidos en los que las faldas casi desaparecen y los escotes se hacen más pronunciados, como es el caso del modernísimo bañador que lleva la figura de la portada de Bartolozzi; frente a aquella mujercita insinuante y provocativa de la portada de 1922 aparece esta con gesto natural y desinhibido, levantando sus brazos gozosa al entrar al agua[364].

Cabe finalmente aludir, a propósito del tratamiento de la mujer moderna en la obra de Bartolozzi, a la ausencia casi absoluta de desnudos femeninos; circunstancia que, más que a la predisposición del artista, responde a las premisas de los medios en los que colabora, de acuerdo con la moral del periodo. Tan sólo ofrece los más aceptados semidesnudos de figuras exóticas: los senos de la odalisca en el poema de Villaespesa "Ajimeces de Luna", las delicadas formas de una figura femenina de rasgos indígenas en "Floraciones espirituales" de Lasso de la Vega o de la joven hindú de una de sus portadas de *Nuevo Mundo*[365]. Por contraste, recuérdese el carácter provocador de los intencionados desnudos, en absoluto académicos, de las portadas de los libros de Ramón, *Tapices*, *El doctor inverosímil* o *Senos*.

2.6.2. La mujer española: estilización del casticismo español, regional y madrileño.

Uno de los aspectos más relevantes del arte de Bartolozzi es su capacidad de reinterpretar y estilizar en sus dibujos —y posteriormente en sus figurines teatrales— motivos españoles y castizos eludiendo el tópico

en su tratamiento y dotándolos de frescura y modernidad; aunque no falten otro tipo de figuras, como la emblemática "Destrozona" de su cartel premiado por el Círculo de Bellas Artes en 1919, son de nuevo las estampas femeninas y el tratamiento de sus trajes y complementos tradicionales los motivos en los que mejor queda plasmado tal proceso.

La atracción de Bartolozzi por el tema fue bien temprana; como apunta Manuel Abril, ya en sus dibujos parisinos abordó el tema de la "España de pandereta", aunque desde una perspectiva feista y goyesca, expresando su atracción juvenil por lo marginal:

> [...] pintó en París la vida chulesca de "cantaores", jaques chulones, bailarinas y flamencos de café cantante y barrios bajos. Seducido, sí por el aspecto de nuestra tierra que se suele designar con el eufemismo de "pintoresco", dio a los extranjeros una visión harto distinta de la partida jacarandosa y acarameladamente "pintoresca" que con el nombre de "España de pandereta" explotaba los prejuicios de la gente imbécil europea. Los críticos extranjeros le incluyeron entre los parientes en el sentir de Goya; vieron bien: español de verdad y por ende goyesco era el humor de aquel artista que ridiculizaba seriamente los desplantes, contoneos, retorcimientos y sacudidas de los "bailaores" flamencos; la sentenciosa, grave, fachedosa actitud de la gente del bronce; la rufianesca chulería de los vividores de taberna[366].

No obstante, ya en su etapa profesional Bartolozzi hubo de dulcificar su mirada y dotar de un sentido más decorativo y trivial a la interpretación de estos motivos. En este periodo el dibujante se suma a la tendencia de otros ilustradores, encabezados por Penagos y Zamora, que difunden un tipo femenino español en el que confluían los rasgos de sofisticación de la moda del día con la estilización de vestidos y complementos procedentes de la tradición española. Es el caso del clásico tipo goyesco, la mujer morena con mantilla y peineta, que los dibujantes reinterpretan inspirándose por una parte en los modelos pictóricos españoles, pero también asimilando el sentido colorista y sintético difundido por los Ballets Rusos; una imagen moderna que encarnó a la perfección la bailarina Tórtola Valencia —musa de los propios Zamora y Penagos, del pintor Anselmo Miguel Nieto o de escritores como Hoyos y Borrás—, quien a su repertorio de poses exóticas añadió la personificación anticonvencional y ultramoderna de la maja, convertida en presencia frívola e inquietante[367]. Con distinto acierto, también Salvador Bartolozzi aborda el tema: algo convencional resulta la figura de una sus primeras portadas de *Nuevo Mundo*, siendo lo más notable la delicadeza de los motivos orientales que adornan su abanico; más intencionada es la mujercita de una de sus páginas de Floralia que, tocada con una larga mantilla de blonda blanca y jugando con el abanico, posee un toque de ingenuidad perversa que remite a los más característicos personajes de Zamora. Muy personal es el magnífico retrato de una belleza morena, de mirada turbia y expresiva sonrisa , que ilustra "El madrigal de los ojos negros" de José Montero; también merece destacarse la ilustración de otro poema del mismo autor, "Flor de piedad": la joven que sale de la iglesia con el rosario y el libro de oraciones cuyo gesto de devoción y tímido recato no oculta un aire de coquetería elegante[368]. En carteles, figurines y dibujos de los años veinte Bartolozzi perfecciona con resultados excelentes el sentido de síntesis decorativa de motivos españoles, con un tratamiento análogo al que Picasso aplicase a los figurines de *El sombrero de tres picos*[369]; buena muestra son los ya reseñados carteles de las Fiestas de Primavera, Semana Santa y Feria de Sevilla, de las Fiestas del Corpus de Granada y el de Vinos del Marqués del Mérito. En la misma línea, Bartolozzi dedica unos espléndidos "Apuntes del natural", publicados a color y doble página en *Nuevo Mundo*, con un comentario de Margarita Nelken, a Antonia Mercé, La Argentina; bailarina quizá no tan exótica y extravagante como Tórtola pero mucho más influyente en la danza y la escena española del siglo XX. Bartolozzi sitúa en el centro del dibujo una majestuosa imagen de la artista, ataviada con un fantástico vestido en el que se combinan elementos clásicos como la mantilla negra —caída sobre la frente según la moda impuesta por Tórtola— o el espléndido mantón estampado de un suave azul cobalto que la bailarina extiende con un sinuoso movimiento de sus brazos, con prendas menos habituales como el ajustado corpiño negro y la amplia falda fruncida de carmín intenso. Alrededor de la figura central Bartolozzi incluye nueve pequeños dibujos en los que capta el movimiento de la danza de La Argentina, vestida con variados atuendos de flamenca o maja, realzando su silueta con la proyección de las sombras sobre el blanco de la página[370]. Cerraría el círculo en la interpretación de estos motivos la primera de las ilustraciones de Bartolozzi para la novela *El trueno dorado*, donde

recupera la visión ácida y grotesca de la "España de pandereta" de sus primeros dibujos, aunque ahora desde la factura pueril con la que retrata a las flamencas daifas valleinclanescas.

Por otra parte, el dibujante también aborda en numerosos dibujos la recreación de tipos femeninos regionales; un motivo que necesariamente había de afrontar por la proliferación en el periodo de la literatura regionalista, desde las formas más endebles del *floralismo* a la expresión más vigorosa del despertar nacionalista en Cataluña, País Vasco o Galicia[371]. Bartolozzi resuelve con mera eficacia las ilustraciones de poemas y cuentos costumbristas de ambiente rural, en algunos casos cuidando la estilización de los trajes típicos, y siempre retratando a los protagonistas femeninos de acuerdo a un canon de belleza rústica, entre la delicadeza y la reciedumbre; al respecto, resulta paradigmático el retrato de La Pulida, la protagonista de la novela de García Sanchiz, *Pastorela*, imagen de lozanía a la que responden otros personajes análogos: la aldeana a la que canta Pedro Iglesias Picón en "La carretera blanca"; la moza garrida de los versos de Martínez Corbalán "Tocan a la novena"; la humilde belleza gallega del relato de Francisco Camba "Mal cativo", la hermosa malagueña de "El rubio de Montejaque", cuento de Díaz de Escovar ambientado en la sierra de Ronda, o la andaluza del relato "La moza del cántaro" de Fernández Piñero[372]. Más original es el tratamiento ingenuo y sintético de las campesinas de algunas portadas de *Blanco y negro* que, como se indicó, tenían su correspondencia en las muñecas de tipos regionales que Bartolozzi confeccionaba de forma paralela[373].

Sin embargo, como cabría presumir de un artista que hacía gala de "madrileño fetén", Bartolozzi presta especial atención al tipo femenino de su ciudad natal, al que dota de particular dignidad, gracia y belleza, recreándose en el desplante castizo de su gesto y adoptando como leitmotiv en su tratamiento una de sus prendas características: el clásico mantón de Manila; como apuntaba Ramón, "nadie ha hecho como él los flecos de los mantones"[374]. El dibujante teje con primoroso arabesco el minucioso entramado de la prenda, consagrándola como complemento siempre elegante por encima del devenir de las modas; así, en varias portadas de *La Esfera*, *Blanco y Negro* y *Nuevo Mundo* viste con el mantón a todo tipo de mujercitas, desde las populares chulapas a las bellezas frívolas de la *belle époque* o las estilizadas modelos de los veinte[375]; envuelve también el talle de personajes recreados en ilustraciones de algunas novelas de ambiente madrileño: Sole "La madrileña", caprichosa cocota de la novela *Su excelencia se divierte*, de Alejandro Larrubiera, la humilde protagonista de *Espejo en tinieblas*, del mismo autor y, por supuesto, a La Encarna, la estereotipada manola de la novela de Fernando Mora *La guapa de cabestreros*; adorna asimismo otras bellezas españolas, como la idealizada virgen morena del poema de Felipe Sassone "Cantaba un huésped de tu jardín", que deja descansar el mantón en su regazo, dejando caer los flecos sobre sus caderas[376].

El tratamiento de dichos tipos femeninos, así como el de otros personajes, confirman a Bartolozzi —junto a Sancha o Penagos— como original renovador del casticismo madrileño en la ilustración gráfica, superando la herencia del taboadismo que todavía pesaba sobre dibujantes y caricaturistas o del madrileñismo estereotipado en el que a menudo caían literatos como Répide, Fernando Mora o Ramírez Ángel[377]. El artista dota de un aire inconfundible de modernidad a sus figuras e, incluso, no elude la visión satírica o el humor al abordar los tópicos más manidos; ejemplo magnífico es la portada del semanario *España* titulada "La verbena", un dibujo de depurada línea en el que establece el contrapunto entre el salero castizo de la joven manola con la grotesca facha de sus acompañantes, la chulona oronda y el viejo verde; vuelve a recrearse en la caída de los admirables mantones sobre ambas siluetas femeninas, tan opuestas. También humorística es la portada de la novela de Francisco Camba, *Una morena y una rubia*, en la que retrata una graciosa pareja de modernas chulapas de recortada melena, Casta y Susana años treinta, cuyos delicados mantones de Manila de soberbio estampado de flores cubren sus trajes de falda corta[378].

La antítesis de esta imagen de belleza juvenil madrileña es el personaje de la portera, obviamente Bartolozzi tratada por Bartolozzi con simpatía sentimental, aunque sin eludir las facetas grotescas que adjudica al tipo la tradición castiza. Resulta significativo el hecho de que en algunos relatos seleccione dicho personaje, siendo un elemento muy secundario en la narración: en la novela de Magda Donato, *La carabina*, retrata a la Antonia como paradigma de la sabiduría popular y el buen sentido; en *Las mandíbulas*, la presencia de la portera resulta un símbolo opuesto al mundo de lujo y sensualidad al que aspira el intrigante protagonista, pero también recuerdo de su pasado de periodista íntegro. El mismo aire de dignidad adorna a

otras figuras similares, como la bondadosa castañera del cuento "El niño" de la condesa de Pardo Bazán o las fondonas cigarreras de *La guapa de cabestreros*; más satírico es el tratamiento de "madame la concièrge" en las ilustraciones *Tres líneas del Matin*, retratada como ávida recaudadora de propinas, o la vieja patrona cuyo proverbial gesto desconfiado capta a la perfección en un dibujo de la novela de intriga *Se ha cometido un crimen*[379].

Ya desde la lejanía del exilio, Bartolozzi recreará todo el repertorio del casticismo madrileño con una factura muy expresiva y sencilla, en la serie de estampas realizadas en los años cuarenta, cuyos títulos hablan por sí mismos: "Con música de Chueca", "Chotis", "En la verbena", "Baile de la costanilla", "Chulapa", "Taberna", "Tres chulas" o "Chulo y chula"; algunas como "El ciego de las coplas", "Trapero", "Tarde de domingo", "El rastro" o "Verano", evocan con especial viveza la visión del Madrid barojiano de sus recuerdos de infancia y adolescencia[380].

2.6.3. Poetas, artistas, bohemios.

Bartolozzi, con otros dibujantes de su promoción, contribuye a la fijación de un estereotipo del poeta, todavía hoy vigente, basado en la imagen de la bohemia finisecular. Al igual que sucede con otros motivos como las figuras de apaches o los tipos cosmopolitas, a los que se aludirá más adelante, lo que en principio se plantea como un retrato del natural de individuos representativos, deviene en símbolo que engloba a grupos o actitudes determinadas; así, todo el sentido inicial de la rebeldía bohemia contra las convenciones de la sociedad burguesa se va amortiguando en las décadas iniciales del siglo XX, cuando ésta admite en su seno al bohemio como personaje pintoresco y, por ende, asimila al cliché a la figura del poeta modernista desde un concepto romántico y trivializado.

En principio Bartolozzi aborda el mundo de la bohemia partiendo de la interpretación de motivos e imágenes literarias pero también de la observación directa y el retrato de personajes, bien de aquellos que pudo conocer en el París de su juventud, bien de las figuras del mundo literario madrileño que durante todo el primer tercio de siglo seguían encarnando la perpetuación de la imagen de la bohemia: desde un plano superior y coherente, la figura de Ramón del Valle-Inclán y, en un nivel más pintoresco y anacrónico, el poeta Emilio Carrere y su corte pintoresca. Respecto a Carrere, en cierta medida Bartolozzi parece identificarse —con una postura análoga a la de Ramón— con la actitud romántica y la dignidad de un literato con quien al parecer mantenía además una buena relación personal, según se desprende de la amplia colaboración gráfica que dibujante y poeta mantuvieron durante más de una década en las páginas de *La Esfera*[381]. En el repaso al semanario se citaron ya algunos ejemplos de interpretación gráfica del motivo, como la magnífica ilustración de "Dietario sentimental", en la que el dibujante evoca la bohemia parisina, o las más estilizadas figuras masculinas de "Perfil de Aguardiente" o "La capa de la bohemia". También excelentes son las ilustraciones de un cuento publicado en la revista, "El pájaro azul", donde el Carrere insiste en la recreación de una pareja inspirada en los tipos de Mürguer: el literato fracasado por las insidias ajenas y la dulce compañera que soporta resignada su miseria; en este caso Bartolozzi retrata a los personajes, sentados en un café de artistas o expuestos al frío de la intemperie, con el un trazo anguloso y los juegos de luces y sombras expresivas características de su estilo de finales de los años veinte[382].

A partir del modelo consagrado en los versos de Carrere, Bartolozzi utiliza sistemáticamente, con pocas variaciones, los rasgos caracterizadores de la fisonomía del bohemio, sus atributos y actitudes —larga melena y barbas, gesto altivo y doliente, pose romántica—, así como los detalles de su vestimenta —capa, chalina, amplio chambergo y pipa—. De este modo presenta al personaje en diversas ilustraciones de atractiva factura, ajustándose a la literalidad de algunos textos: melancólico, sentado en la penumbra de un ático miserable en "La canción del bohemio" de Felipe Sassone; con aspecto fracasado y sombrío, en el poema de López Martín "La canción del vencido" y el cuento "La Gloria" de Fernández Piñeiro; fumando con mohín altivo su pipa, en la novela de Insúa *Tres líneas del Matin*. Más convencionales son los tipos que dibuja para "La cofradía del hambre", donde José Castellón narra las vicisitudes del poeta que, recién llegado a Madrid, adopta los modos bohemia, o los poetas barbudos del relato de Ramírez Ángel "Los de arriba y los de abajo"[383].

Sin embargo, Bartolozzi recrea el tipo bohemio no sólo en ilustraciones de poemas o relatos referidos específicamente al personaje como los arriba citados, sino también en otros textos de resonancias modernistas, explotándolo como recurso para personificar la voz poética. De esta forma, el personaje embozado en su capa, luchando contra el viento en un paisaje romántico, encarna al caminante que reflexiona sobre la fugacidad de la existencia en los versos de Pérez de Ayala, "Doctrinal de naturaleza. A la ventura"; un asunto similar ocupa dos de las páginas de sonetos de *Fray Candil* o el poema "Me siento viejo..." de Alberto Valero, que Bartolozzi resuelve igualmente con figuras de aspecto bohemio, situándolas además en paisajes otoñales interpretando la alusión estereotipada a los jardines dolientes juanramonianos[384]. Responde a idéntico recurso la representación gráfica del sujeto poético en los dibujos para dos poemas que expresan el canto dolorido por la pérdida de la amada: en "El jardín abandonado", de López Martín, refleja el dibujante el recuerdo de la felicidad perdida escenificando el paseo de un tipo bohemio y su compañera en un paisaje idílico; típicamente romántica es la ilustración de "Rosario de amor y de dolor", de Felipe Sassone, con la silueta del poeta ante las tapias del cementerio y la presencia lejana del enterrador. Más próximo al tipo del literato decadente resulta el personaje lánguido, recostado sobre almohadas y telas exóticas, que personifica al poeta en "Tedium vitae", de Villaespesa[385]. También Bartolozzi recrea al bohemio en presencia del símbolo modernista de "la novia de nieve" en la ilustración de los versos "Como una forma blanca", de Miguel de Castro: el vate observa ensimismado una lejana silueta femenina que parece danzar al contraluz de la luna[386].

Con un estereotipo muy similar al del literato representa Bartolozzi a artistas y pintores, siempre barbudos y de descuidada apariencia: así retrata al escultor protagonista de la novela *Se ha cometido un crimen*, al decadente pintor de *En memoria de Víctor Bruzón* o al personaje central del cuento de Francisco Arimón "El pintor ciego", casi como un Cristo yacente[387].

La mayor parte de los dibujos citados corresponden a textos publicados antes de la década de los veinte; a partir de los años siguientes, y con la excepción de alguno de los firmados por Carrere, Bartolozzi suele eludir el motivo o bien adopta ante el tópico una actitud burlona. Esta perspectiva humorística es habitual en sus cuentos e historietas infantiles, pero también en otro tipo de dibujos; así, el dibujante satiriza el cliché del poeta modernista en la viñeta cómica "Primavera", publicada en 1920 en *La Esfera*: representa a un obeso y cursilón bohemio que desoja la margarita de un amor improbable, mientras alrededor de su grotesca figura parejas de hombres, animales, insectos y flores retozan alegremente en un jardín. Más significativa resulta una de las portadas de *Buen Humor*, confeccionada en 1921 para el concurso de carteles de la revista: retrata la figura de un literato, perfectamente ajustado al estereotipo bohemio, escribiendo frente a un espejo convexo cuya luna deformante devuelve la imagen de su sonrisa convertida en una grotesca bocaza; un dibujo que, desde un ángulo festivo, bien pudiera aludir a la celebérrima escena del callejón del gato de *Luces de Bohemia*, por entonces de muy reciente publicación[388].

2.6.4. Pierrot, Colombina y Arlequín.

La iconografía de la *Commedia dell'arte* y, en especial, las figuras de Pierrot, Colombina y Arlequín fueron uno tópicos predilectos para los dibujantes del primer tercio de siglo quienes, por regla general, dieron a estos motivos un sentido puramente decorativista, vaciándolo de la complejidad simbólica de la que el arte y la literatura finisecular les habían dotado. El propio Bartolozzi participó de esta tendencia trivializadora en algunas de sus ilustraciones o carteles; no obstante, supo también llegar más allá que la mayoría de sus compañeros y ofrecer interpretaciones originales y sugestivas de estos personajes.

El tipo más frecuentado por Bartolozzi fue el de Pierrot, un personaje que había de quedar finalmente como símbolo estereotipado del poeta melancólico, reducido a mera figura ornamental o elegante máscara carnavelesca. Sin embargo, tras la máscara del harinero o tras la frívola apariencia de Colombina se ocultaba una compleja red de interpretaciones artísticas y literarias; precisamente Manuel Abril en un interesante artículo, publicado en 1913 en *Por Esos Mundos*, analiza la evolución de ambos personajes en la literatura finisecular y el desarrollo correspondiente de su iconografía en la pintura y las artes gráficas[389]. Según la interpretación de Abril, Pierrot, que en su origen fue símbolo del alma pura y primitiva, del enamorado que llora bajo la luna el amor de la ingrata Colombina y termina matándola por celos, había sido despojado de su carácter ingenuo por la literatura y el arte decadentistas: lo convierten en criminal, manejado por el capricho

cruel de su amada; lo retratan como psicólogo introspectivo, neurótico espectador de su propia degradación o como filósofo de la duda y del remordimiento, de la ironía y el sarcasmo. Así, los Goncourt toman a Pierrot como símbolo de la *blague*, síntesis sarcástica de lo triste y serio con la mueca y el gesto guiñolesco; Verlaine lo transforma en personaje siniestro, y el rostro del harinero se torna en faz cadavérica; el caricaturista Willete hace de él un actor de la sátira y la ironía. Por su parte, Colombina representa lo que la feminidad tiene de superficial y veleidosa; no es Eva, ni ha llegado a la categoría de las Salomé, Dalila o Cleopatra, pero refleja con precisión el pecado del siglo: la despreocupada mundanidad moderna. Es el símbolo de la mujer parisiense, la mujer-pájaro sensual y elegante que, perdida su inocente inconsciencia, deviene en personaje peligroso e inquietante. Manuel Abril glosa pinturas y dibujos con diversos tratamiento de ambos personajes, y junto a obras de Watteau, Willete, Neven du Mont, Gavarni, Leandre, Cheret o Beardsley incluye un dibujo del propio Bartolozzi. Se trata de una de sus magníficas portadas de *La Novela de Ahora*, para la segunda entrega de la novela de intriga de Albert Boissière, *Una aventura trágica*[390]. Eludiendo cualquier referencia a dicho texto, Manuel Abril da su propia interpretación del dibujo, tomándolo como paradigma del "Pierrot sentimental", más cercano a la primitiva pureza original del personaje:

> El dibujante español, con ese temblor de emoción con que en su aparente ingenuidad llena la línea de sutileza y refinamiento, nos presenta en ese dibujo puro y encantador el poema de la adolescencia enamorada. Tiene veinte años Pierrot; está lleno de efusiones vehementes, de románticos lirismos, quizá de versos. Ya no hace comedias en el tablado ni en la vida; se enamora con todos los irreflexivos transportes del amor primero. La adolescencia, el rosal, la primavera y la luna, pónenle en el corazón nuevo tal ansia de romanticismo amoroso, que se prenda de Colombina sólo porque es la primera que ve, sin poder distinguir en ella la versatilidad que ha de hacerle desdichado más tarde. Es feliz, es todo ilusión; llega hasta el fondo de su alma la luna; sólo se presiente el dolor futuro en esa delicadeza frágil y sensitiva de su naturaleza, toda ella transporte exaltado; es un alma tan confiadamente entregada a su quimera, que hace temblar de inquietud por su destino[391].

Sin embargo, la novela cuyo sentido Bartolozzi viene a resumir en su portada, proporciona algunas claves de interpretación del dibujo que difieren en alguna medida de la lectura de Abril. Albert Boissière plantea una rocambolesca intriga protagonizada por un artista de la pantomima, Propercio, de quien el mismo autor subraya su "rostro pálido de Pierrot"; hombre tímido y atormentado por una despótica Colombina, esposa borracha y dominante. El personaje se ve envuelto en la tragedia cuando ante él se suicida por despecho una segunda mujer, idéntica en el físico a su esposa, pero espiritualmente su antítesis; tras un proceso de degradación, Propercio adopta idéntica decisión y desaparece dejándose arrastrar por el mar. Si bien Bossière parece más preocupado en tejer una entretenida trama policiaca, con detalles truculentos y guiños humorísticos, el dibujo de Bartolozzi se centra en los toques poéticos con que el novelista adereza su historia, especialmente, en el episodio final: cuando Propercio muere, las rosas que crecen sobre la tumba de la amada se vuelven prodigiosamente en dirección a la playa donde el mimo se había suicidado. Son las flores, símbolo de la amada muerta, que Bartolozzi dibuja en la portada junto a la figura de un Pierrot atormentado y trágico que representa al protagonista. Se trata, pues, de una representación del Pierrot dramático, sumido en un dolor mudo, más próxima a las versiones que el propio Abril reproduce en obras de Neven du Mont o de Leandre.

Por contra, la poetizada interpretación de Manuel Abril sí resulta absolutamente ajustada con respecto a un dibujo posterior que Bartolozzi titula precisamente "Pierrot sentimental", publicado en las páginas artísticas de *La Esfera*: muestra al personaje como un adolescente embelesado, acercándose sigilosamente a una figura de Colombina sentada junto a un estanque como mujer-flor. La factura delicada del personaje, trazado con un desdibujo expresivo, y el atrayente cromatismo del entorno de la naturaleza, en el que se funde el estampado de la amplia falda de la mujer, hacen de este dibujo la mejor interpretación del tema publicada por el dibujante[392].

Si Bartolozzi en los ejemplos anteriores ofrece una lectura muy particular del motivo, en otras ilustraciones resulta más convencional; así, las realizadas para los versos "Metempsicosis" de Felipe Sassone

y "Ha muerto la luna" de Díaz Mirete, aunque no carecen de atractivo, se atienen sin más a la interpretación socorrida y romántica de ambos poetas, que simbolizan su padecimiento amoroso recurriendo a la metáfora del Pierrot dolorido y neurasténico iluminado por una enorme luna. Más endeble, y por debajo de las expectativas del texto, es el personaje amanerado de la ilustración de "Luna de febrero", poco adecuada al tono funambulesco y divertido del poema en el que Carrere canta al Pierrot "galán libertino" del Carnaval[393]. Son ejemplos de un tratamiento más trivial y moderno del personaje a quien —siguiendo la interpretación de Abril— le ha transmitido ya Colombina todo su afán de distinción y elegancia y "ha quedado para lucir su aristocrática fineza decorativa en los carteles de los bailes y en las porcelanas de salón —frivolidad mundana—". Justamente, el propio Bartolozzi obtiene en 1928 el tercer premio del concurso de Carteles para el baile de Carnaval del Círculo de Bellas Artes con una versión sintética y ultramoderna del tipo de Pierrot[394].

Con respecto a Arlequín, el dibujante lo retrata en dos dibujos de factura similar, presentándolo en actitud de galante seductor ante la figura de una romántica Colombina: la delicada ilustración para la ya citada "Escena" de Rafael Calleja y una estampa titulada "Escena mímica. Los amores de Arlequín", algo más amanerada. Al igual que Pierrot, el personaje sufre el inevitable proceso de trivialización; baste reseñar aquel figurín propuesto por el artista para una máscara del carnaval de 1926, publicado en *Blanco y Negro*[395].

2.6.5. Mitología y alegoría popular.

Aunque no demasiado frecuentes, pueden hallarse entre los dibujos de Bartolozzi algunos ejemplos valiosos de la interpretación de figuras mitológicas clásicas. Sin duda, destaca la ya citada ilustración de la página de sonetos de Emilio Bobadilla en la que el artista recrea las figuras de Orfeo y Pegaso con un tratamiento escultórico, dejando constancia de su formación clásica en las Aulas de San Fernando; más alejadas del canon resultan la expresiva recreación del protagonista del cuento de Pablo Heyse "El último centauro" y las más estilizadas versiones de Atalanta corriendo en un paisaje de montañas, que ilustra el poema de Rubén Darío "Envío de Atalanta", o la imagen de "El sátiro dormido" para los versos de Félix Gabito[396].

Con bastante mayor asiduidad el dibujante recurre a figuras alegóricas que, aún con un origen culto, formaban ya parte de la iconografía popular, difundidas en aleluyas y almanaques del XIX. Es el caso del dios Cronos, convertido en personificación del "Año Viejo", que Bartolozzi reproduce con sus tradicionales atributos —el anciano de barba blanca, encorvado y decrépito, que sostiene en sus manos la guadaña y el reloj de arena— en dibujos de cierto vigor, como las ilustraciones de los poemas "El año viejo y el año nuevo" de Díaz Mirete o "Mientras la nieve cae" de Rodolfo Viñas. También un viejo de barba cana pero panzudo y sonriente, que agita en sus manos un cascabel y una máscara grotesca, personifica al mes de Febrero, símbolo del carnaval, en "Carnaval Rojo" de Joaquín Dicenta hijo[397]. Por lo que respecta a la representación de Cupido como símbolo del amor, el dibujante recurre a la más tradicional iconografía del ángel-niño, con los ojos vendados, armado del arco y el carcaj para sus dardos; una figura estereotipada que en las más de las ocasiones cae en lo cursi, como ocurre en la portada de la novelita sentimental *Espejo en tinieblas* de Alejandro Larrubiera. No obstante, el dibujante introduce en ocasiones algunas variantes de interés: en la portada de otra novela del mismo autor, *Su excelencia se divierte*, da un sentido satírico y burlón al amorcillo que sostiene la cartera de ministro; también inusual es la representación del cupido que sostiene en sus manos los hilos de dos grotescas marionetas de hombre y mujer, en una de las ilustraciones del libro *Sembrad* de Cristina de Arteaga; por fin, en la portada de *El tutor*, de La Novela de Ahora, resulta muy particular la apariencia del personaje con alas de mariposa en su espalda, casi como un elfo o duendecillo, manteniendo como único elemento distintivo el carjac junto a sus pies. Como ya se indicó, en esta colección el dibujante incluye amorcillos a modo de elementos ornamentales en algunas viñetas, con el sentido más tradicional en alusión al idilio amoroso o con un tono más amenazador en otros que extienden sobre las figuras sus alas negras. Otra imagen del ángel, ahora dentro de la iconografía cristiana, aparece en la humorística ilustración del cuento "Por curiosidad" de Linares Rivas, en la que representa con tintes grotescos la lucha del custodio y el diablo por el alma de un viejo comerciante, espantado por la incierta suerte del combate[398].

Entre este tipo de figuras en cuya representación se mezcla la influencia culta y la iconografía popular, la más habitual en los dibujos de Bartolozzi es la imagen de la Muerte como esqueleto sonriente y macabro. Queda reseñada su presencia en varias portadas de La Novela de Ahora como *El misterio del corazón verde*, *El sillón trágico* o *Sin nombre*, o en la de *Un veterano* en El Libro Popular, como recurso efectista y de seguro impacto sobre el lector; no por ello carece de atractivo, en especial, cuando el dibujante estiliza el motivo y lo dota de reminiscencias de la pintura simbolista como ocurre en los casos citados de la novela de Roberto Molina o en la ilustración del poema "A la muerte de una actriz" de Emilio Bobadilla. Comparte Bartolozzi esta atracción por lo macabro con otros dibujantes de gran categoría, como Máximo Ramos o Romero Calvet, este último el mejor representante del dibujo fantástico en la época, dibujante feérico con predilección por el leitmotiv de esqueletos y cementerios[399]. Muy próximo a la manera de Calvet es el dibujo que ilustra el poema "La rosa de San Juan" de Carrere; una atractiva composición a modo de retablo vertical en el que alterna fondos negro y blanco: en la parte superior sitúa el tropel de goyescas brujas que surgen volando en sus escobas desde el interior de una campana; en el plano inferior, presenta la efigie la muerte, iluminada por la luna llena y observada por una lechuza, ante un árbol de retorcido tronco. En otra de las páginas de versos del mismo autor, "Una aventura de don Juan" Bartolozzi aporta una versión insólita del motivo: en primer plano, por delante de un corro de siluetas carnavalescas, presenta a un maduro don Juan de elegancia impecable —frac, sombrero de copa y guantes blancos— llevando del brazo a la Descarnada, apenas identificable por sus bellísimos atavíos, vestida de amplio vuelo y tocada por una fantástica mantilla, con peluca rubia y antifaz[400].

2.6.6. Exotismo.

El arte y la literatura del primer tercio de siglo heredan la fascinación del XIX por las civilizaciones exóticas y, si por una parte todavía participan de la mirada pintoresquista nacida con el romanticismo, van asimilando igualmente la actitud más abierta y receptiva propia del fin de siglo, encaminada al estudio de las técnicas y la estilización de los motivos; una dirección que culminarán las vanguardias, profundizando en las culturas más conocidas, desde China y Japón al mundo árabe o la India, y descubriendo el arte primitivo de Africa y Oceanía. En las ilustraciones y dibujos de Bartolozzi no faltan interpretaciones de motivos exóticos de muy diversa procedencia; no obstante, entre todas ellas destacan las que delatan la influencia de la estampa japonesa, tan presente en su técnica. Resulta asimismo interesante, por la difusión del motivo en la literatura y el arte del periodo, su visión del mundo árabe, aunque en este caso con un tratamiento más decorativo y trivial.

2.6.6.1. Japonesismo.

La civilización y el arte japonés, tan seductores para los artistas y literatos del modernismo catalán, siguen siendo admirados en España a lo largo de todo el primer tercio del siglo; su pintura, literatura y teatro se perciben como fuente de renovación y modelo de sofisticación y pureza por aquellos creadores que buscaban caminos alternativos más allá de la tradición europea. En el campo artístico, como subraya Lily Litvak, la estampa japonesa había aportado a la pintura y al dibujo europeos finiseculares conceptos decisivos para desterrar el ilusionismo naturalista, como la distribución del color en superficies planas o la valorización de las líneas de los contornos como arabescos decorativos; conceptos que aplicaron ya los citados artistas gráficos modernistas, especialmente atraídos por el tratamiento japonés de motivos de la naturaleza. También la técnica de Bartolozzi, como artista formado en el París de fin de siglo, evidencia claras influencias de la estampa japonesa, asimiladas indirectamente a través del estilo de sus maestros Degas y Toulouse-Lautrec, pero también en los modelos originales que pudo conocer en las variadas exposiciones que desde el último tercio del XIX venían difundiendo en la capital del arte europeo las maravillas de Hokusai, Hirosigue o Kuniyoshi, todavía de plena actualidad en los primeros lustros del XX[401]. Por ello, entre los dibujantes españoles de su promoción, Bartolozzi se sitúa como uno de los mejores intérpretes del japonesismo, tanto por la fidelidad frente a los modelos originales —tan sólo asequible para un artista de su solvencia técnica—, como por su original adaptación de tipos y motivos decorativos para fines muy diversos: si en otros dibujantes lo japonés toma un aire irremediablemente pintoresco y forzado, en las figuras y estampas de Bartolozzi se percibe una asimilación llena de naturalidad.

Más que por los motivos de la naturaleza el dibujante parece especialmente atraído por las figuras humanas, arrogantes samurais, frágiles geishas o graciosas princesitas; tipos que, como se verá, son frecuentes en sus ilustraciones infantiles en *Los Lunes de El Imparcial* y entran simultáneamente en su galería de personajes literarios, tanto en la serie Pinocho como en las Aventuras de Pipo y Pipa. También en trabajos de distinta índole, ilustraciones, portadas o carteles, Bartolozzi gusta de introducir motivos y detalles decorativos del arte japonés e incluso ensaya con fortuna la mimesis creando sus propias estampas. Así en las páginas de *La Esfera* ilustra con una interpretación literal del modelo japonés algunos textos que con diversa suerte recrean leyendas o motivos orientales. Exquisitos son los dibujos de "El milagro de la porcelana", de Federico Trujillo, en los que Bartolozzi acentúa su proverbial delicadeza de la línea disponiendo con sabiduría en las manchas planas; presenta en una primera ilustración la imagen terrible de un soberano oriental y del súbdito arrodillado a sus pies con el rostro compungido y humillado; en la segunda combina una técnica más convencional en los fondos con el trazo sutil con el que perfila la figura central del alfarero, envuelto por las volutas sinuosas que surgen del interior del horno. Muy ingenuas y similares a las de sus páginas infantiles son las geishas y mandarines que dibuja para el cuento de Goy de Silva, "Historia encantadora de la princesita Lirio de Oro"; texto que resulta un catálogo completo y prolijo hasta el exceso de todos los tópicos decorativos del japonesismo habituales en la prosa y poesía modernista. En el relato "O-Shichi o la doncella enamorada" Bartolozzi reproduce, al hilo de la narración de Santiago Vinardell, la típica pintura japonesa sobre seda, un pequeño *kakemono* con el retrato de una hermosa geisha, superpuesto sobre el trazo desnudo de una rama de cerezo; una segunda ilustración, representa el incendio de una típica casa oriental con un estilo más pintoresco y fantasista, próximo al efectismo que caracteriza a los motivos orientales dibujados en las novelas de misterio de Sax Rohmer publicadas en *Nuevo Mundo*. No faltan los ejemplos en los que el dibujante recrea temas orientales combinando con técnicas novedosas la mimesis de la estampa japonesa. Así, en la novela de misterio de Charles Foley, *Unos pasos en la obscuridad…*, Bartolozzi presenta en la portada una familia de orientales cuyas figuras dibuja combinando el trazo depurado de la línea en manos y rostros con el uso de manchas de tinta o *patterns* de distintos entramados para los tejidos de los kimonos; un dibujo muy sobrio y atractivo que reelabora en las páginas interiores introduciendo distintas variaciones en los motivos decorativos de las vestimentas[402]. Asimismo, en el cartel premiado en 1915 por la casa Gal Bartolozzi recurre al arte japonés en los detalles decorativos, sumando a la habitual asociación del producto con la elegancia femenina la alusión al Japón como sinónimo de sofisticación y pureza; precisamente, José Francés centra su atención en estos aspectos:

> Salvador Bartolozzi ha compuesto una página admirable de distinción y de elegancia. Bella y audaz armonía de tonos en que se envuelve la figura principal, sobre el fondo de laca japonesa en el que hay detalles tan prodigiosos como el del samurayo que parece escapado de una estampa de Hokusai[403].

Aunque menos frecuentes, no faltan ilustraciones de este mismo tipo que introducen los típicos motivos de la naturaleza, flores y árboles, aves e insectos. No es la habitual libélula ni la mariposa, sino un pesado moscardón el que inspira a Joaquín Montaner su poema "La tragedia de la siesta", para el que Bartolozzi confecciona una estampa en la destaca la silueta del insecto sobre un enorme disco solar en el cielo azul, entre un sinuoso bosque de ramas de árboles y flores formando redes de sutil arabesco. Igualmente atractiva, y muestra de su talento como lector e intérprete artístico, es la portada de la novela de Insúa *Tres líneas del Matin*, en la que Bartolozzi utiliza el sentido simbólico de motivos japoneses para sintetizar con rara sencillez el contenido del relato. El dibujante alude a la muerte de las dos protagonistas de la novela —las damas cubanas del gran mundo parisino que optan por suicidarse para evitar la miseria— representando el vuelo de dos polillas sobre un fondo de siluetas de tejados y cúpulas recortadas sobre el cielo de la ciudad luz; se remite al simbolismo de la mariposa como imagen de las almas en el arte japonés, acudiendo a la más humilde de todas, la polilla, en alusión a la condición de los personajes de la novela. Cabe, por último, destacar una de sus portadas de *La Esfera* en la que Bartolozzi vuelve a estilizar a la manera japonesa motivos de la naturaleza: en una típica composición en diagonal, representa el vuelo de exóticas aves que danzan siguiendo el ritmo de un árbol desnudo y sinuoso, trazado con un rotundo gesto de pincel. Sin embargo lo más notable y técnicamente arriesgado de esta portada es el intento de sugerir en la rigidez del

papel el tejido del *kakemono*, reproduciendo el efecto de la textura de la seda en los fondos azules del dibujo[404]; un efecto plenamente logrado merced a la maestría técnica de un artista, en palabras de Tomás Borrás, "delicado y exquisito como un Fujita", que "sentía en la sangre este trasluz de lo delgado y aéreo, de la seda del trazo, del esfuminado de la aparente femineidad del tono"[405].

2.6.6.2. Scheherezada.

Con un criterio más superficial y decorativo aborda Bartolozzi otras formas de exotismo, en especial las procedentes del mundo árabe y musulmán en cuyo tratamiento se trasluce la influencia de los Ballets Rusos y, en concreto, la de León Baskt[406]. Los magníficos figurines del artista ruso para el ballet *Scherezade*, estrenado en París en 1910, asociaron el nombre del legendario personaje femenino a un renovado concepto de lujo y belleza, a un nuevo sentido de síntesis colorista y refinada fantasía decorativa; signo del alcance de su repercusión fue la asimilación por parte de la moda europea, con Poiret al frente, de los estampados fantásticos y los colores llamativos del Ballet, o incluso la fugaz aparición de los llamados pantalones "harén" en la elegancia femenina de la *belle époque*[407]. A partir de estas premisas, a lo largo de la década el personaje se trivializa y, como comenta García Sanchiz en un texto de 1916 ilustrado por Bartolozzi: "Scherezada, viuda de un sultán y de las originarias tradiciones, se ha hecho bailarina de music-hall"; como belleza mundana y chic la representa en este caso el dibujante, tocada por un caprichoso turbante, con un perfil sonriente y frívolo[408]. La interpretación estilizada y brillante de los Ballets Rusos influyó sobremanera en los dibujantes españoles tras el paso del espectáculo de Diaghilev por España en los años de la guerra europea; sin embargo en la obra de Bartolozzi, siempre informado de las novedades parisinas, la huella es anterior: puede advertirse, por ejemplo, en la portada de *El misterio del corazón verde* en La Novela de Ahora, en la que retrata a una figura femenina exótica, mezcla de erotismo y enigma, deteniéndose en los tejidos enjoyados que adornan su cuerpo y en el lujo de los motivos ornamentales que la rodean[409].

Resulta significativa la interpretación desde este tratamiento estilizado y moderno del preciosismo modernista, a la manera de Baskt, de algunos versos de Villaespesa, el poeta que dentro de la lírica modernista mejor encarna la fascinación por el exotismo y, especialmente por el motivo romántico de la Granada de los Abencerrajes: así, Bartolozzi ilustra con un excelente dibujo el poema "Ajimeces de Luna", retrato de dos personajes de la corte granadina en un entorno de lujo, misterio y sensualidad, presentándolos como nueva encarnación de Scherezade y el sultán; en otro texto del autor de *El alcázar de las perlas*, el titulado "La balada del lujo", Bartolozzi muestra a una majestuosa dama, vestida con una túnica plisada estilo "delfos" a la última moda, en actitud de moderna sultana, en un trono de almohadas y tejidos de ricos estampados y servida por un esclavo africano[410].

En algunos casos el artista interpreta de forma más literal los figurines de Baskt, como ocurre con la figura de la adolescente india que aparece en una colorista portada de *Nuevo Mundo* de 1919, o el ejemplo más tardío, ya de 1928, de las ilustraciones del cuento "La sonrisa", enésima recreación literaria de la leyenda de Scherezade[411]. Por contraste, cabe recordar el tono sobrio y austero, casi opuesto a este concepto preciosista y mistificador de lo árabe, que Bartolozzi asume en las ilustraciones de la citada novela de Borrás *La pared de la tela de araña*; eludiendo la evocación legendaria, opta por la mirada realista y casi fotográfica para mostrar tipos y ambientes del norte de Marruecos.

2.6.7. Submundos y marginalidad.

La trayectoria artística de Bartolozzi coincide con un periodo de radical transformación de la gran ciudad; espectáculo al que asiste expresando por un lado el deslumbramiento ante el nuevo escenario: la moderna urbe iluminada por la electricidad, agitada por la velocidad de automóviles y tranvías y por el latir de las masas humanas, que refleja en excelentes dibujos de factura vanguardista como el citado "Nocturno de la puerta del Sol", la escenografía cubista de "Españoles. Don Luis de Góngora", algunas viñetas de *Daysy la mecanógrafa fatal* u otras ilustraciones, como el nocturno urbano futurista incluido en *El diablo amarillo*[412]. Sin embargo, el ámbito recreado de manera más personal y característica en la obra de Bartolozzi surge de la inédita fantasmagoría de la ciudad contemporánea: los rincones ocultos por la dureza de las sombras proyectadas por la moderna luz eléctrica y preferidos por el hampa marginal, los cosmopolitas barrios

portuarios, los recovecos y callejuelas que conducen al burdel o al antro que cobija a apaches, chulos y proxenetas; el lado oscuro de las ciudades modernas, que seduce a un artista amigo de aventurarse por barrios bajos y cuchitriles en la penumbra de callejones dudosos.

La atracción de Bartolozzi por lo marginal parece determinada por la trascendental huella que en su biografía supuso el paso por el París de fin de siglo; no sólo por la experiencia vivida en el ambiente de los apaches, sino también por el poso de lecturas e influencias artísticas que, pese a los escasos datos sobre este periodo del dibujante, pueden adivinarse en su obra primera: la huella de Lorrain y el decadentismo literario o la seducción por la vida nocturna Toulouse-Lautrec y la más poetizada visión de Degas. Manuel Abril destaca cómo esta faceta de su arte, en la que combina dichas influencias con un sentido goyesco, fue clave en su triunfo en París, donde deslumbraron sus estampas canallescas:

> Era crudo, violento, cruel, sarcástico y a un tiempo mismo sabía dar un atractivo de sombras, de vidas arrastradas o novelescas, algo interior y esencial que indicaba bien a las claras al espectador cómo su propósito no era el de presentar con vulgaridad de realista la crudeza del cuadro, sino lograr ese interés que se manifiesta en toda cosa de la vida igual en lo llamado feo como en lo llamado bonito, y cuyo descubrimiento es el objeto del artista-poeta. Así era Goya, el ennoblecedor de todo lo grotesco, macabro, horrible y desquiciado; el que sabía poner en el mismo rasgo gracia y sátira
>
> Bartolozzi, igualmente deja entrever su simpatía y hasta su entusiasmo sentimental, artístico, por aquel mundo que a un mismo tiempo canta y ensalza con vigor y destreza, con sarcástico ensañamiento.
>
> A los extranjeros y a nosotros nos enseñó un aspecto bien interesante de la España pintoresca. También a los parisienses enseñó con igual vigor y apasionado interés la baja vida parisina.

Esa original simbiosis de crudeza, sátira y entusiasmo sentimental hacia lo marginal se mantendrá en adelante en muchos de sus dibujos originales, así como en no pocas ilustraciones y estampas publicadas, en las que recreará una amplia galería de tipos que abarcan todas las escalas de la degradación:

> La prostituta de arrabal, de moño alto, cara de estuco y boca desgarrada en el apache de morrillo recio y mandíbula sanguinaria; la buscona de café y el sinvergüenza de garito; en todo ello acusa las zambras trágicas, los fulgores lívidos, las actitudes siniestras carnavalescamente macabras.
>
> [...] Todo esto acentuó, mostró, satirizó, cantó[413].

2.6.7.1. Los apaches de Bartolozzi.

Dentro del amplio espectro del universo marginal, el mundo de los apaches parisinos ocupa lugar preferente en la obra de Bartolozzi como asunto íntimamente ligado a su propia experiencia vital. El artista se consagró como uno de sus mejores intérpretes, no sólo en el ámbito español sino en el conjunto del arte europeo de la época, frente a los estereotipos y clichés literarios y artísticos que tendían a deformar y estandarizar el tipo del apache. Contra tal tendencia, Bartolozzi aporta en sus dibujos, además del valor de su testimonio de primera mano, una singular perspectiva: aun sin eludir sus rasgos negativos, se inclina por mostrar abiertamente su simpatía por el personaje, exaltando la pose desafiante de estos bárbaros del siglo XX; más allá de la rebeldía bohemia, sobre la que iba pesando toda una tradición melodramática y sentimentaloide, ensalza Bartolozzi la autenticidad de la postura ácrata, primitiva y bárbara del apache frente a las convenciones de la sociedad burguesa y bienpensante de su tiempo.

Identificados por su peculiar argot —que Bartolozzi dominaba a la perfección—, por sus tatuajes y atuendos pintorescos, por la pasional violencia de sus relaciones amorosas o el peculiar desgarro canallesco de sus bailes, los apaches parisinos habían de convertirse pronto en motivo habitual en la literatura y el teatro de fin de siglo. Su perfil literario fue consagrado en la narrativa de Jean Lorrain, Francis Carco o Charles Louis Philippe, reduciéndose posteriormente a cliché en multitud de relatos publicados en las colecciones populares de novelas; su imagen será pronto familiar para el gran público de toda Europa al incorporarse como protagonista de los repertorios de teatro de Grand-Guignol, las *apachinerías* de las revistas del music-hall o

de las películas del naciente cinematógrafo[414]. Como consecuencia de esta enorme difusión se fue formando un estereotipo falseado del apache, que llegará a nutrir el esnobismo de los salones burgueses, asimilado como una moda más del vestir femenino. Superados en su violencia por la locura de la Gran Guerra y en el atrevimiento de su estética por las nuevas modas, los apaches y sus antros se integrarán en las rutas parisinas del turismo cosmopolita, que satirizara el genial Jardiel Poncela en su primera novela, *Amor se escribe sin hache*; ante los burgueses ansiosos de emociones fuertes se exhibirán los tipos pintorescos difundidos por la literatura y el teatro: la mujer vistiendo traje negro de falda corta y delantal rojo, con la cinta roja al cuello y peinado de moño alto; el tipo atlético y fornido, con el atuendo clásico, pantalón de pana acampanado, camisetas de ciclista y gorras fantásticas. Se reducía de esta forma al disfraz y a la escenificación banal lo que en origen eran signos distintivos y casi tribales[415].

Con un tratamiento mucho más riguroso y auténtico, los apaches fueron asunto permanente en la obra más personal de Bartolozzi, que expuso distintos dibujos originales en los Salones de Humoristas —al menos en los madrileños de 1920 y 1922, en el de Barcelona de 1916 y en el de Lisboa de 1920—. También frecuenta el motivo en sus muñecos de trapo, por ejemplo, en aquella expresiva pareja "El apache y su compañera" presentada en el VI Salón de Humoristas: el tipo de rostro jacarandoso y chulesco, la gorra de medio lado y el pitillo en boca, vestido con pantalones de cuatros y la clásica camiseta de rayas, que lleva del brazo, entre protector y vigilante, a una muñequita despeinada de rostro pintarrajeado y patética facha.

Aunque no muy abundantes, no faltan dibujos e ilustraciones sobre el tema en las páginas de prensa o en colecciones de novela, que por sí mismas dan fe de la originalidad del tratamiento de Bartolozzi frente a la visión más estereotipada de otros dibujantes españoles[416]. Manuel Abril incluye en el artículo que dedicara al artista en 1913 un primer dibujo sobre el tema, trazado a pluma con trazo limpio y sutil combinado con un denso entramado de líneas para los cabellos y las camisetas de los hombres. Muestra, sin ningún tipo de fondo o escenario, las figuras de tres apaches reunidos alrededor de una mesa: sitúa en primer término, a un tipo sentado frente a un vaso vacío, como abstraído y abotargado por el ajenjo, sosteniendo en sus labios un cigarrillo arrugado; tras él, una pareja reproduce la particular relación amorosa del apache: el hombre con gesto hosco y desconfiado parece vigilante celoso de la figura femenina que se apoya en su hombro, peinada con el clásico moño alto y con su cinta al cuello, con una actitud de mansedumbre y dulzura frente a su dueño. Este apunte pudo servir como esbozo del magnífico dibujo publicado dos años después en las páginas artísticas de *La Esfera* con el título "Tipos parisienses. Apaches en un cabaret". Presenta la misma composición del anterior, pero situando ahora a los personajes en el escenario de un astroso cabaret de paredes manchadas, con el único detalle de ambiente de un deteriorado anuncio de bebidas; además el uso expresivo de la mancha y el color —con atractiva combinación de amarillo, verde y violeta— acentúa la penetración en la psicología de los tipos: el apache sentado muestra claramente las huellas de la degeneración y su mirada se dirige ahora hacia el espectador con el gesto de borracho perdonavidas; el rostro de su compañero es ya francamente hosco y amenazador, mientras que la figura femenina muestra una lograda ambigüedad entre la mansa ingenuidad y el perverso coqueteo con un cuarto personaje fuera de cuadro. Un dibujo sobresaliente tanto por su factura como por la sabiduría en el tratamiento de los personajes[417].

No menos convincente es otra escena de taberna que aparece entre las ilustraciones de la novela *El lince*, publicada en la colección *La Novela de Ahora*. Retrata a cuatro individuos —"tipos admirables de canallas" según los define el texto al pie— en una composición sin fondos, con un trazo de gran expresividad a base de una técnica mixta que parece combinar pluma, manchas de tinta y lápiz. En primer plano, acodados en una mesa ante sus vasos, presenta a dos tipos malcarados de intensa psicología: el primero mira al espectador desafiante y tenso; apoyado en su hombro y relajado el segundo, muestra un semblante más embrutecido y grosero. Tras ellos sitúa una pareja de pie: él con el rostro apenas abocetado, levanta la barbilla mostrando un cuello robusto; ella, de nuevo caracterizada por moño alto y el foulard al cuello, dormita sumisa apoyando la cabeza en el atlético hombro de su protector[418].

La expresión de esta relación de pareja, definida por la total sumisión femenina y la celosa y susceptible vigilancia del hombre, vuelve a ser el asunto de otro dibujo que sirve como ilustración a una crónica de Hoyos y Vinent publicada en *Los Contemporáneos* con el título "La escuela de Caco". En este

texto de 1916 Hoyos advierte de la paulatina decadencia del mundo de los apaches, en una época en que la frivolidad de la *belle époque* había transformado sus garitos de París en un espectáculo pintoresco y a ridiculizar su estereotipo en los teatros. No obstante, todavía existían reductos de auténtica marginalidad y, como constata el autor, algunos de sus miembros habían sentado en Madrid sus reales, huyendo de la Guerra. En un retrato en el que tal vez puede adivinarse cierta secreta delectación, Hoyos describe la fisonomía masculina del apache en contraste con la estampa más vulgar del ratero español:

> Físicamente, el *apache* no es como nuestros pícaros que, discípulos del dómine Cabra, suelen ser esmirriados, enjutos y cetrinos; por el contrario, el tipo apache es *costaud*: ancho de hombros y de cuello cuadrado, las facciones duras y los ojos verdes o azules.

El dibujo de Bartolozzi, sencillo de trazo, con detalles de color en azul y rojo, responde perfectamente a dicha descripción, caracterizando al hombre como figura robusta, de rostro marcado y cierto mohín de desprecio, modelo de un peculiar canon de belleza masculina. El mismo tipo recio, aunque más hosco de catadura, presenta uno de los personajes de una de las ilustraciones de "El alma sin cuerpo" de José Francés; un dibujo muy libremente ligado al relato y menos atractivo que los anteriores. Bartolozzi vuelve a reproducir a la pareja de apaches, acentuando el gesto de fragilidad en la mirada huidiza de la mujer, que se apoya en las piernas del individuo semirrecostado[419].

Otro tipo más juvenil e ingenuo aparece en una de las ilustraciones de *La Piel*, la ya citada novela de Hernández Catá publicada en El Libro Popular. El dibujo toma como pretexto el momento del relato en el que el negro Eulogio, duerme en un banco de un parque parisino al agotar su dinero; sin embargo, mientras la figura del protagonista apenas está esbozada, el dibujante se centra en su compañero de lecho: un despreocupado personaje, con la clásica camiseta de ciclista y la gorra, que duerme a pierna suelta con la mano en el bolsillo. Aunque no deja de marcar un característico rictus de hosquedad, el rostro posee un matiz aniñado y menos curtido que los tipos anteriores, en una visión casi tierna y en todo caso idealizada[420].

No faltan tampoco ilustraciones realizadas expresamente para un relato "de apaches": se trata de "Así...", un cuento de Antonio Bermejo de la Rica publicado en *La Esfera* que, pese a su escaso pulso narrativo, es interesante por la perspectiva con la que aborda el asunto: el protagonista es un feroz apache de la Villette, apodado L'Eclair, que expresa su rechazo a los clichés y al pintoresquismo que daba de comer a alguno de sus camaradas; sin embargo, convencido por su compañera accede a intervenir en una paródica escenificación destinada a un público de burgueses, en la que finalmente muere en un trágico malentendido. El autor tiene la pretensión de mostrar a un tipo que busca la autenticidad, pero en la descripción de ambientes y personajes peca del mismo convencionalismo poco convincente y libresco al que enfrentaba a su protagonista. Mayor rigor poseen los tipos de las dos ilustraciones de Bartolozzi: en la primera retrata de nuevo al trío de apaches en la taberna —la buscona apoyando la barbilla en su mano con gesto de fastidio, el tipo dormitando frente a un vaso, y el protagonista acodado en la mesa con aspecto torcido y cruel— perfilando sus siluetas con una expresiva sombra proyectada tras el grupo; representa la segunda al malcarado de L'Eclair paseando por un paisaje de callejas apenas esbozado junto a una pintarrajeada mujercita de moño alto[421]

2.6.7.2. Fisonomía y escenarios del crimen.

Al margen del peculiar tratamiento del universo de los apaches, Bartolozzi aborda como ilustrador de numerosas novelas policiacas y de misterio gran variedad de motivos relacionados con la criminalidad. Resulta significativo que, mientras en las escenas de apaches el dibujante elude cualquier tipo de referencia a su violencia, en el tratamiento de estos textos no excluye cierta tendencia a lo truculento y cruel, aunque siempre dosificando la medida e incluso rodeándolo de un halo poético del que carece a menudo el referente textual.

La mayor parte de estos dibujos aparecen en portadas e ilustraciones de La Novela de Ahora, colección que, como se indicó, incluía habitualmente relatos de intriga. Son imágenes en las que maneja con habilidad un sentido efectista y morboso, propio de la finalidad práctica de apelación directa al interés de los lectores. En ocasiones, se recrea en la sugerencia morbosa, como la imagen de una maleta de la que mana un rojo

reguero de sangre —el lector descubrirá después que procede de una cabeza cortada— en la portada de *Una aventura trágica*; en otras, muestra explícitamente los efectos de la violencia: la deformación monstruosa que sufre el protagonista de *El hombre sin cara*, destrozado por el ácido que le aplican sus verdugos o la silueta hinchada de un cadáver descompuesto en la orilla de una playa en *El muerto vivo*. Más complejo es el ejemplo de la novela de intriga de Albert Boissière *Se ha cometido un crimen…*: Bartolozzi destaca por un lado los elementos más truculentos de la trama criminal en torno a la muerte de uno de los gemelos van Brysman, y ya en la portada de la primera entrega presenta con crudeza la mano del muerto con el meñique cortado y aún sangrante; una ilustración interior insiste en el detalle y muestra al hermano enseñando al tribunal la misma amputación. Pero junto a estas imágenes de inmediato impacto alude con mirada poética a momentos culminantes de la intriga: el criminal ocultando su rostro y huyendo enloquecido, trazado con un desdibujo goyesco sin más fondo que la forma siniestra de su propia sombra; ya fallecido, junto su a mujer y rodeado por testigos y policía, en un dibujo inserto en una viñeta ovalada y resuelto con un halo de resonancias simbolistas. Al respecto hay que aludir a los ya reseñados detalles de ornamentación de otras ilustraciones o a los dibujos a modo de ex libris incluidos en algunos números la misma colección, como aquella terrible imagen de los tres ahorcados que abría *Z… el estrangulador*[422].

Si bien el aspecto de los criminales y asesinos varía de un texto a otro, Bartolozzi refleja en algún caso la tipología del criminal atávico, el estereotipo del degenerado difundido a partir de la popularización de los estudios de antropología y sociología criminal italianos, muy en boga en el fin de siglo. Ya en algunos de sus apaches —como uno de los señalados en la ilustración de citada novela *El Lince*— Bartolozzi reproduce el tipo lombrosiano de criminal nato, identificado por una especial anatomía primitiva y animal, análoga a descripción de El Bizco que Baroja incluye en *La Busca*: "Frente estrecha, la nariz roma, los labios abultados, la piel pecosa y el pelo rojo y duro". A este canon responde la versión del dibujante de dos personajes de la novela *El robo de la joyería de la calle Real*: El "Cabra" y el "Tiznao", sujetos del hampa madrileña en cuyos rostros plasma síntomas de cretinismo y claras huellas de degeneración; también la portada de la misma novela de Barriobero recrea de forma más efectista los rasgos criminales en las figuras de dos atracadores de gesto feroz. Por otra parte, los protagonistas de la citada novela *El hombre sin cara* aluden expresamente a las teorías lombrosianas y el dibujante parece atenerse a ellas en el retrato de los criminales: el parricida Polidoro, recluido en una celda del manicomio, barbudo y simiesco , con la mirada perdida en el vacío, o el también enloquecido William que, si en las primeras ilustraciones había caracterizado como hombre elegante y bien parecido, trastornado por sus crímenes queda reducido a un tipo análogo al anterior, jugando con unas grotescas muñecas que sujeta entre unas manos leñosas y nervudas. Ambas fisonomías remiten los estereotipos del anarquista difundidos en este periodo, que calaron hondamente en la imaginación popular[423].

En relación con esta vulgarización de algunas teorías de la sociología positivista italiana o del pensamiento de otros autores como Max Nordau, debe señalarse la identificación de algunos grupos raciales con el crimen y marginalidad. En paralelo a la fascinación hacia lo lejano y exótico, surge en la cultura occidental un movimiento de temor e inseguridad ante lo desconocido que se traduce en distintas formas de rechazo y, si bien el mito más difundido en la época y con mejor fortuna en la literatura popular de toda la centuria fue el del "peligro amarillo" —nacido al calor del episodio de los boxers a comienzos de siglo—, también los árabes, hindúes o africanos, pasan irremisiblemente a integrar la galería de villanos de las novelas, el teatro y el cine, sumándose a los criminales atávicos y tipos degenerados de las zonas suburbiales y a la tradicionalmente sospechosa raza judía. Bartolozzi se ajusta a estos estereotipos como ilustrador de novelas de misterio que manejan esta perspectiva de lo exótico con una mezcla de temor reverencial y abierto racismo; así, subraya la fisonomía amenazadora de los personajes de las novelas de Sax Rohmer, *El diablo amarillo y La falange sagrada*, tipos chinos e hindúes siervos de Fu Manchú, el celebérrimo arquetipo del villano oriental; un recurso que potencia asimismo en algunas portadas de La Novela de Ahora, retratando exóticos individuos de personalidad inquietante, como el verdugo turco de *La Nariz de Un notario* o los hieráticos fakires de *La maldición de Siva*[424]. No obstante, el artista también reduce a parodia esta identificación del mal con lo extranjero en muchos de sus cuentos para niños o en la historieta *Daysy, la*

mecanógrafa fatal a través de la caracterización de la figura perversa del judío Abraham o los ambientes marginales de Chinatown en los que investigan Dick y el colillero Bogey disfrazados de orientales.

Más interés tienen algunos dibujos que reflejan los escenarios de estas mismas novelas: los antros de las zonas suburbiales o portuarias donde las metrópolis aíslan a los inmigrantes de sus colonias; los llamados "barrios chinos" que atraerán a las gentes marginales autóctonas y se convertirán en sinónimo de espacio marginal y peligroso. En dos excelentes ilustraciones de *El diablo amarillo* plasma con una iluminación expresionista las lúgubres y fantasmagóricas callejas frecuentadas por el hampa londinense, y con similar técnica caracteriza las más peligrosas barriadas neoyorquinas en *Daysy, la mecanógrafa fatal*. Se introduce además en los espacios interiores: así en *La falange sagrada* sorprende en un ínfimo garito a varios tipos norteafricanos de sospechosa actitud, sentados alrededor de una mesa junto a una astrosa hurí; la admirable penetración psicológica hace superfluos los detalles de ambientación, que Bartolozzi resuelve con un par de carteles y algunas botellas, prescindiendo de los fondos. En dos ilustraciones de *El misterio del corazón verde* el dibujante se recrea en la descripción del interior de un fumadero de opio parisino, con una visión que, más que al ambiente siniestro de un relato de misterio, remite a la fascinación de la literatura decadentista por estos espacios: el primer dibujo, un tipo árabe con aspecto de sultán que fuma recostado sobre lujosos almohadones y envuelto en telas de diversos estampados, parece remitir al exotismo preciosista de las mil y una noches; en el segundo, la excelente composición conduce la mirada del espectador, como en un *travelling*, a cinco distintos planos que sintetizan la simbiosis cosmopolita del antro: en primer término, se detiene en detalles de ambiente, la delicada mesita china, la pipa de opio y las babuchas; tras estos objetos, aparece rodeado de telas y almohadones de fantásticos tejidos, un elegante y sinuoso cuerpo femenino de aspecto occidental ; más allá, un hierático negro tocado con turbante observa la figura de una hurí cubierta por un velo y sentada de espaldas sobre una alfombra; al fondo, dos tipos orientales fuman bajo una estampa japonesa; por fin, tras unas cortinas se adivina la figura abocetada de otro fumador tumbado en un sofá de una estancia contigua[425].

2.6.7.3. Prostitución.

El mundo de la prostitución femenina fue un motivo habitual en la literatura y el arte del primer tercio de siglo, que heredaron la atracción por el tema del naturalismo y la reinterpretación esteticista de simbolistas y decadentistas[426]. Bartolozzi, dentro de sus preferencias por los motivos marginales, dedicó algunos de sus dibujos más personales a un asunto que, sin embargo, resulta poco frecuente en sus ilustraciones; tal vez porque su explícito tratamiento no resultaba aceptable en las colecciones y semanarios en las que habitualmente colaboraba. En su etapa parisina, según informa Manuel Abril, Bartolozzi había recreado con expresiva crudeza toda la escala de mujeres caídas, sumándose a la fascinación que caracterizaba a sus modelos franceses Toulouse-Lauctrec, Degas o Rops, pero a través del feismo goyesco propio de su estilo inicial:

> Dibujó el poema de las cocotas gordas que lucen grandes alhajas falsas; de las chulonas obesas, monstruosas que se jactan de su carnaza y de su prestigio cañí; el de las niñas anémicas que la perversión de las grandes ciudades hace insanamente precoces[427].

También los espectadores madrileños tuvieron ocasión de contemplar este tipo de dibujos en los envíos de Bartolozzi a los Salones de Humoristas, y ya en las exposiciones de la Sala Iturrioz incluyó versiones del motivo: "mujeres de *beuglant* o de *maison close*, azotacalles bulevarderas con un extraño sabor a lujuria barata", como las describía Francés al evocar sus primeras obras. Posteriormente, con cierta regularidad representa tipos de prostitutas en otros dibujos presentados en los Salones, como las protagonistas del titulado *La noche*, que caracteriza el mismo Silvio Lago: "Esas tres mujeres hediondas, deformes, envejecidas con sus faldas que despiden un tufo agrio y sus botas de hombre, costrosas de barro seco [...] que se han revolcado en todas las suciedades de dentro y de fuera, y que, sin embargo, en *La Noche* acechan para sisear a los transeúntes furtivos y ofrecerles la bárbara mascarada del amor"[428].

En su labor profesional, el dibujante aborda el tema en dibujos siempre sugestivos, aunque desde una óptica más variada: adopta la pose decadentista de la exaltación de la prostituta como gesto de provocación, habitual en algunos modernistas españoles y en especial en los poetas del vicio Manuel Machado o Emilio

Carrere; asume un tono más frívolo y sensual, propio de la literatura galante; finalmente, desde una óptica crítica, denuncia los aspectos más miserables y degradantes —y por ello más cercanos a la realidad— que habitualmente conllevaba el negocio del amor fácil.

Entre todos los dibujos publicados por Bartolozzi la ya comentada portada de *Tapices*, constituye el ejemplo más crudo y expresivo del tema; por el tratamiento explícito del desnudo y la franca exaltación de lo canallesco, entronca con la tradición decadentista asumida por Ramón con fines subversivos: la prostituta de arrabal se planta con descaro frente a las pudibundeces hipócritas de la moral burguesa.

Con sensualidad mundana aborda las ilustraciones de la novela *Su excelencia se divierte* de Alejandro Larrubiera, en las que refleja la distinción de la cocota de lujo, escenificando su cuidada *toilette* y captando el gesto de mujer fatal con el que domina a su grotesco protector. Muy convincente resulta la escena de burdel de la misma novela, en la que subraya la figura esperpéntica de la madama y la impúdica solicitud de las meretrices hacia el cliente. Otra excelente recreación del interior de un prostíbulo, en este caso un coqueto lupanar limeño, aparece entre las ilustraciones del libro de Chaves Nogales, *Belmonte, matador de toros*; un curioso dibujo de trazo muy ingenuo en el que el artista refleja los detalles cursis de la decoración y el aspecto familiar de las suripantas —dos orondas flamenconas y una lánguida adolescente de rasgos indígenas— alrededor de la Mamá Josefina[429].

Bartolozzi adopta finalmente una perspectiva crítica; es el caso de la imagen arrastrada de la buscona que se ofrece a los viandantes en el ambiente miserable de la noche madrileña que describe en *Las Mandíbulas* Luis Antón del Olmet. En el mismo ámbito, pero con un marcado tono poético en el tratamiento de las figuras, escenifica el negocio de la alcahueta esperpéntica que mercadea a la joven ninfa de patética belleza en una magnífica ilustración de la novela de Insúa *En memoria de Víctor Bruzón*. También uno de sus dibujos mejicanos, el titulado "Buscona" retoma idéntico el motivo, subrayando la faz de vieja arpía de la Celestina y el aspecto desamparado y miserable de la madrileñita caída.

2.6.8. Cosmopolitismo.

> [...] y acto continuo, después de esta vida de excepción hampona y miserable, fue igualmente atraído por esa otra igualmente sin orden, sin ley, viciosa y pintoresca: la del gran mundo cosmopolita, aventurero, nómada y elegante, que tiene el cinismo por monóculo, por gardenia para el ojal el hastío, por distinción la *nonchalance* y por hogar los salones de juego. El mundo de la aristocracia descentrada, del vicio elegante, la canallada correcta, el aventurero hidalgo, el bandido de frac y el perdido simpático.
>
> La misma mezcla de interés, sátira, exaltación, que en el hampa de los burdeles, lució Bartolozzi en el hampa de los grandes casinos. Fue elegante y complejo, distinguido, ambiguo, inquietante, delicado y siempre expresivo[430].

Como señala Manuel Abril, Bartolozzi fue un intérprete atinado, entre la fascinación y el sarcasmo, del mundo cosmopolita en su ilustraciones y dibujos publicados en los años de la *belle époque*; un periodo en el que se consagra un repertorio de ambientes y personajes que, reducidos a estereotipo, harán fortuna en la cultura popular del siglo XX: los casinos y cabarets, las grandes fiestas de los salones mundanos, los suntuosos hoteles y balnearios, los viajes intercontinentales y el turismo sofisticado de trenes de lujo o transatlánticos, la elegancia masculina con un toque aristocrático y decadente o la extremada sofisticación femenina, el idilio intranscendente y la ambigüedad sexual. Obviamente, el concepto del cosmopolitismo tiene implicaciones más amplias y complejas en la literatura y las artes del periodo; sin embargo, dichos clichés quedaron como signo de distinción y pose asumida por las clases pudientes y desocupadas de la sociedad europea y americana así como por su cortejo de arribistas, aventureros, artistas y cortesanas.

Muchos de los motivos indicados proceden de la literatura decadentista; sin embargo, en la mayor parte de los textos ilustrados por Bartolozzi su tratamiento literario se limita a una mimesis de los elementos más superficiales de los modelos originales; por contra, el aspecto más sugestivo de la interpretación del dibujante radica en la recuperación de ese aura decadente, con un vigor y convicción siempre superior a los

referentes textuales. Es el caso ya reseñado de las excelentes ilustraciones de *Los aventureros del gran mundo*, compendio de actitudes y ambientes típicamente cosmopolitas, algunos de los cuales aborda con cierta frecuencia en otras novelas del periodo: así, en *El Lince* Bartolozzi plasma en un expresivo dibujo la atmósfera de expectación de un grupo reunido frente a la mesa de juego de un casino; se recrea en la belleza de las jovencitas, ataviadas con sombreros de grandes alas y generoso escote, y lanza una mirada satírica a sus acompañantes masculinos, el vejestorio barrigudo y satisfecho o el tipo engominado y ambiguo cuya impecable elegancia remata el monóculo con que cubre su ojo derecho. Precisamente, el detalle del monóculo como signo de distinción aristocrática —o los impertinentes, en el caso de las damas de edad— es uno de los símbolos que quedarán inevitablemente ligados al cliché cosmopolita y un recurso caracterizador que el propio Bartolozzi utiliza a menudo: para retratar al decadente Balboury en la portada de la novela de Prudencio Iglesias, al lector ideal de *Blanco y Negro* en el cartel premiado por el semanario en 1917 y, ya con un sentido caricaturesco, en otra portada para un número de la revista *Nuevo Mundo* de 1920. También luce su monóculo el protagonista del cuento de Antonio Fogazzaro "Nuestro Siglo" —publicado en las páginas de *Por Esos Mundos* en 1911—, un anciano nonagenario que personifica un concepto de elegancia decimonónica y, como moderno Fausto cosmopolita y seductor, mantiene la orgullosa prestancia de su porte; Bartolozzi subraya en las ilustraciones el aspecto luciferino con que el autor describe a su personaje; alude además a sus dotes de impenitente don Juan en uno de sus dibujos, en el que el protagonista, sentado en la terraza del Lido veneciano, acecha desde un segundo plano a dos atildadas mujercitas: el dibujante resuelve magníficamente la escena sugiriendo en los fondos el bullicio y la animación a base de manchas expresivas; capta con precisión la psicología trivial de las damas y la penetrante mirada del viejo, justamente a través del brillo de su monóculo, que se destaca en la penumbra del local[431].

En otras ilustraciones Bartolozzi se traslada a nuevos escenarios, como los cabarets de París, capital del cosmopolitismo mundial: así, el protagonista de la novela de Ramírez Ángel *Cambio de Conversación* visita la *Taverne Olimpia*, que el dibujante pinta con sus caballeros depravados y la pléyade de damitas desinhibidas que deslumbra al provinciano personaje. Refleja asimismo sus espectáculos frívolos, por ejemplo, en una de las ilustraciones de *El hombre sin cara* en la que escenifica la danza burlesca de una exuberante belleza parisina acompañada del *partenaire* de color; también en *Su excelencia se divierte*, de Alejandro Larrubiera, sorprende el gesto picante de la vedette, captando su imagen desde la altura de la orquesta en un encuadre característico de las pinturas de Degas; más cercano al recuerdo de las graciosas figuritas de Cheret resulta uno de sus tipos femeninos de las páginas de Floralia[432].

Son también frecuentes sus versiones de las multitudinarias fiestas de los salones aristocráticos, que tan atinadamente recreara en *Los aventureros del gran mundo*; pueden verse, por ejemplo, en varias ilustraciones de relatos de La Novela de Ahora como *Los cuatro dedos* o *Unos Pasos en la obscuridad*, animados cuadros de grupo o escenas galantes en los jardines, en las que el lápiz de Bartolozzi se detiene con trazo sutil en los cuerpos y vestimentas femeninas o en el retrato expresivo de los corrillos o las parejas. Al respecto, en la citada novela de Pompeyo Gener, *Su excelencia*, Bartolozzi refleja la mimesis de estas reuniones mundanas en el ámbito aristocrático madrileño, pero aquí con un marcado satírico, caricaturizando los tipos de nuevo rico de caciques y figurones y la ambigüedad de los jovenzuelos[433].

Dos relatos de *Colombine* sitúan al dibujante en nuevas escenografías típicamente cosmopolitas. En la novela *Malos amores* un lujosos transatlántico conduce hacia América a los protagonistas y es ámbito propicio para fugaces aventuras amorosas; pudiera resumir la acción y el escenario una de las ilustraciones en la que Bartolozzi muestra a un viajero sentado en la clásica hamaca de cubierta observando a la mujer que, asomada en la barandilla, contempla el océano. En "Viaje sentimental" se traslada al hotel-balneario en el que la francesa Susana se acredita como paradigma de amante cosmopolita; Bartolozzi la presenta en compañía de un torero español de pintoresca facha o de un bigotudo holandés, retratados ambos con cierta sorna junto a la figura de la sofisticada damita; caracteriza con rasgos satíricos a una de las figuras extravagantes del hotel, la poetisa Mlle. Annie, a quien inmortaliza en actitud declamatoria como un espantajo grotesco. El entorno idílico de un hotel de montaña es escenario del cuento de Antonio Hoyos "La ciudad desconocida", cuya protagonista de sonoro y exótico nombre —Izé Kranile— presenta Bartolozzi paseando en barca con sus

mejor vestido o junto a un elegantísimo galgo, otro de los símbolos estereotipados del aristocratismo al que recurre el dibujante con cierta asiduidad[434].

Es significativo el hecho de que el asunto apenas es frecuentado por el dibujante a partir del final de la Guerra Mundial, consciente quizá del agotamiento de un tema que quedaba ya reducido al mero cliché. Como se recordará, él mismo le había dado un sentido un sentido negativo al representar a una pareja estereotipada de elegantes en la ilustración de "Dichas y desdichas de la civilización", para subrayar la crítica de Galdós a la difusión del esnobismo como único signo de la modernización española[435].

2.6.9. Tipos de época.

El trabajo de ilustrador sitúa a Bartolozzi en la obligación de interpretar con cierta frecuencia escenas y personajes de época, habitualmente a partir de las evocaciones poéticas de los epígonos del modernismo o de cuentos y novelitas históricas que parecían perpetuar la narrativa de los años finales del romanticismo. Bartolozzi asume el tratamiento de cada periodo con mirada diversa y en función de su propia evolución artística; en algunos casos con simple solvencia profesional, en otros con no disimulada atracción por la época recreada, pero siempre evidenciando una previa labor de documentación y de estilización de los detalles de ambiente, ropajes y complementos.

Resulta muy atractiva la recreación de motivos medievales en aquellos dibujos, en los que el artista traduce la influencia directa del prerrafaelismo, y especialmente de la pintura de Burne-Jones, que interpreta de forma muy personal y delicada. Excelentes ejemplos son las ilustraciones del drama "Lady Godiva" de Linares Rivas, del cuento "El ascenso del Rey" de Luis Olariaga o la portada de *Beatriz de Venecia* en La Novela de Ahora[436]. En el tratamiento de algunas figuras femeninas de la Edad Media legendaria Bartolozzi se inclina por la pureza de líneas a lo Beardsley, recreándose en los arabescos de sus vestidos y poetizando la ingenuidad de los gestos y actitudes; así, ilustra de forma exquisita poemas como "En el jardín de los sueños" de Blanco-Fombona o relatos legendarios como "Blanca la Molinera" de Manuel Abril o "El rey del invierno" de Pedro de Répide. También recurre a un tratamiento similar en "Las siete reinas de Felipe II" de Manuel Abril, en un dibujo en el que juega con el anacronismo al representar las siete figuras femeninas envueltas en un aire de ensoñación legendaria; la misma licencia se permite en la novela "Estampa antigua" de J. López Barbadillo, representando a una princesa siglo XVII con aire intemporal, en un dibujo de línea sutilísima. Asimismo, en sus páginas de Floralia Bartolozzi explota en alguna ocasión este tipo de figuras medievalizantes, asociando al concepto de elegancia femenina e higiene del producto el halo de pureza ideal del prerrafaelismo[437].

Al margen de otros dibujos más convencionales, deben señalarse aquellos que interpretan los motivos medievales a través de una factura más moderna; así, en la portada de *El platero de Milán*, de La Novela de Ahora, recrea la armadura de un caballero con una técnica que anuncia la síntesis que practicará en el arte del cartel; posteriores son las ilustraciones del relato "La perdiz", de Leopoldo López de Sáa, en las que Bartolozzi ensaya con mediana fortuna la estilización geométrica de personajes y vestimentas, siguiendo la moda neocubista de finales de los años veinte, para recrear la corte de la reina Catalina de Lancaster[438].

Sin llegar a ser excesivamente original su tratamiento de tipos del Renacimiento y de Siglo de Oro español, sí poseen las ilustraciones de Bartolozzi la virtud de estilizar con eficacia las vestimentas y de captar las actitudes de personajes estereotipados, eludiendo el pintoresquismo: el caballero de Montesa, altanero y bizarro al que canta en sus versos Adolfo Cuenca en "El señor de las aventuras", el mosquetero de estampa gallarda del poema "Romanticismo" de Antonio Roldán, el espadachín don Juan retratado por Carrere en "El diablo funda un hospicio" o el hidalgo protagonista del relato de Bernardo Morales "Flor de Santidad", montado sobre su mula y protegiéndose con un parasol, o embozado por el laberinto de una calle castellana; retrata también al pícaro, en el patio de la venta con sus dados y barajas, para el "Retablo de pícaros" de Luis de Castro, o a la dama de sonrisa intencionada junto al aya trotaconventos en "La huella" de Diego San José. Pueden citarse asimismo las ilustraciones de la novela de Cristóbal de Castro *La hija de Cronwell*, como ejemplo de eficaz reconstrucción histórica. No obstante, junto a los citados merecen destacarse algunos dibujos en los que Bartolozzi da al tema un tratamiento más personal y, en primer lugar, las excelentes

ilustraciones del poema narrativo de Jurado de la Parra "El ópalo de los Médicis", en las que presenta a los protagonistas, Fernando y Francisco de Medicis y Blanca de Capello, en viñetas a modo de retratos renacentistas, imitando la factura de la pintura de la época, a la manera detallista de Durero; de igual forma, resulta excelente el retrato de Felipe II, caracterizado por su severo ropaje y el rostro ceñudo y siniestro en el ya citado cuento "Las siete reinas de Felipe II"[439].

Muy ingenuas y atractivas son las portadas e ilustraciones para dos novelas de Ponson du Terrail ambientadas en la revolución francesa *El baile de las víctimas* y *La ramilletera del Tívoli*, publicadas en La Novela de Ahora[440]. Sin embargo, la interpretación más frecuente del siglo XVIII en los dibujos de Bartolozzi remite a la imagen del Versalles modernista, explotada como un recurso decorativo eficaz en buen número de anuncios, carteles y portadas. En este sentido resulta paradigmática la sugestiva portada de *Feminismo en acción*, de Paul de Kok, con la imagen recurrente de la frágil princesa y el inevitable pavo real, o los anuncios de Floralia con escenas rococó que dan pie a la estilización preciosista de vestimentas, pelucas y encajes: el peripuesto caballero junto al aristocrático galgo, el petimetre que arranca los pétalos de una rosa o la escena del viejo y la niña, con el recuerdo de Moratín. El mismo sentido de sofisticación caracteriza al personaje que ilustra el tópico poema de Carrere "Una estampa del siglo XVIII", cubierto con un antifaz carnavalesco y de nuevo con el galgo a sus pies como símbolo de distinción; una figura muy similar a la que presenta en la portada premiada por *Blanco y Negro* en el concurso de 1929[441].

Un proceso análogo de estilización decorativa se repite en su tratamiento de algunos tipos femeninos del Romanticismo, como las damas de época que sirven de reclamo en otras páginas de Floralia; sin embargo, Bartolozzi con un sentido más sobrio y elegante acierta a consagrar un tipo masculino romántico que resulta al tiempo evocador y moderno: es el personaje de cuidada barba, sombrero de copa y negra capa que aparece en una serie portadas de *Blanco y Negro*, solo o en compañía de su dama, o en los dibujos de Pombo en los que actualiza los tipos de Ortego para retratar a sus contertulios; una imagen que también le proporcionó el segundo premio en el concurso de carteles del Circulo de Bellas Artes de 1920. Con un tratamiento más ingenuo recrea las figuras de los últimos años del reinado de Fernando VII en *El pájaro suelto*, la novelita de Diego de San José, y la España isabelina en las magníficas ilustraciones de *El trueno dorado* de Valle-Inclán[442].

2.6.10. Retrato de la sociedad española contemporánea.

A las dotes de sagaz intérprete de la literatura y el arte de su tiempo, ha de sumarse la capacidad de Bartolozzi como atento observador de la realidad de la sociedad española y retratista de tipos de la más diversa extracción, protagonistas de gran número de dibujos e ilustraciones. Aunque no faltan en su obra imágenes de la vida rural, resulta más personal e interesante su recreación de ámbitos y figuras del mundo urbano; así, al margen de los ya conocidos tipos marginales, retrata a obreros y patronos, aristócratas y tipos de la mesocracia, desde el hortera al mediocre burócrata o la provinciana solterona.

Es significativa la interpretación de Bartolozzi de la figura del obrero en ilustraciones de textos que van desde la perspectiva de "la cuestión social" de Dicenta o el estereotipo sainetesco, hasta la literatura de combate de la Guerra Civil; si bien el tema no es muy frecuentado por el dibujante por las propias características de los medios en los que colaboró, su tratamiento resulta suficientemente expresivo de su posición. Así, en los dibujos de dos textos de Joaquín Dicenta publicados en 1915, "El albañil" y "Apóstol y mártir", recrea la imagen del obrero como representación de la dignidad del trabajo; simbología encarnada en tipos anónimos, apenas individualizados por rasgos caracterizadores. En "El albañil" muestra a una cuadrilla subida en el andamio en plena faena, junto a una imagen del proletario como cabeza de familia, acompañado de la mujer y el hijo; deja para un tercer dibujo de menor tamaño la faceta más negativa de los obreros en la taberna. En "Apóstol y mártir" refleja la actitud de determinación y desafío del grupo de obreros en huelga, expectantes ante la violenta represión que anuncia una lejana columna de humo. En ambos casos, con una perspectiva que se adelanta al realismo social del arte propagandístico de los treinta, Bartolozzi elude radicalmente del estereotipo sainetesco "trabajador y honrao" al que parece más cercano en los textos el autor de *Juan José*. Por contra, una visión próxima al típico retablo de Arniches es la excelente ilustración de "Café de barrio" de Carrere; significativamente, el aire caricaturesco y costumbrista del dibujo responde al tono

evocador de un tiempo ya pasado al que cantan los airosos versos de Carrere —el "bienestar artesano", los recuerdos de la Gloriosa, el suspiro "¡Ay, qué tiempos aquellos!" de las viejas—. La más explícita significación de algunos carteles que ensalzan el trabajo obrero y campesino, como los ya citados para la Caja Postal, el Congreso Internacional de Oleicultura o el Seguro de Maternidad, dan paso al sentido político de ilustraciones como las de "Aquel día", en las que Bartolozzi hace ondear con entusiasmo la bandera de la República en el aniversario de su proclamación a figuras de obreros y obreras; o, ya en el contexto de la Guerra Civil, a la exaltación la figura del campesino y obrero revolucionario en los dibujos del libro de Zamacois *De la batalla*, en los que se atiene con un estilo despersonalizado al tono épico del mensaje de propaganda, según los parámetros del realismo político señalados por Renau y la escuela valenciana[443]. Sin embargo, entre todas las versiones del tema, debe destacarse una de las ilustraciones del relato de Andrés González-Blanco "El galán joven", publicado en 1910 en *Por Esos Mundos*: en una imagen de sorprendente modernidad por su factura expresionista —considérese la fecha indicada—, al hilo de un episodio secundario de la narración, Bartolozzi representa la manifestación de huelguistas que avanza por las calles de un pueblo como una masa informe de rostros airados, banderas negras y puños alzados; una extraordinaria estampa, trazada a base de manchas y un violento desdibujo, que parece recoge los ecos de la agitación revolucionaria de la entonces reciente "Semana Trágica"[444].

Coherente con su tratamiento más favorable de la imagen proletariado, Bartolozzi realiza una interpretación crítica del mundo de la política, satirizando los tipos de patrones, caciques, figurones oportunistas y demagogos. Así, en el citado relato "Apóstol y mártir" retrata a Eduardo, el revolucionario domesticado por la clase dirigente con un acta de diputado, como un tipo orondo y satisfecho, con la falsa elegancia del nuevo rico, fumándose un veguero y vuelto de espaldas a las cuadrillas de obreros anónimos que trabajan en la fábrica; caracterización análoga a la de los grotescos fantoches del mundo político madrileño de las conocidas ilustraciones de la novela de Pompeyo Gener *Su excelencia* o las más festivas de *Su excelencia se divierte* de Alejandro Larrubiera.

Entre ambos polos, Bartolozzi ofrece una visión más variada de la mesocracia, aunque no pocas veces con un talante desfavorable, oscilando entre el retrato patético y la caricatura, que da cuenta de una personalidad hostil a la mediocridad del universo madrileño de empleados y burócratas del Estado o al ambiente gris de provincias. Al respecto, es significativa la galería de personajes que Bartolozzi retrata con singular agudeza en una serie de cuentos publicados en la revista *Estampa*: capta la insignificancia de individuos anodinos, como "El señor Sandrel", el anciano inquilino de casa de huéspedes enamorado en secreto de su bigotuda patrona, protagonista de un relato de Gloria Zamacois; la pareja de "El marido de la fea" de Chaves Nogales, ella fea de rostro y espíritu y él rendido hasta el punto de contratar un galán para envanecer a su esposa; o el narrador y protagonista del relato de D'Halmar "En provincia", Borja Guzmán, tipo acomplejado por su obesidad, pacato y gris. Personajes cuya psicología refleja perfectamente Bartolozzi sin caer en el cliché convencional, todos ellos dignos de una tragedia grotesca de Arniches, como lo es también Paquita, "La moza vieja" de la novela de Pedro de Répide publicada en *Los Lunes de El Imparcial*; nueva "señorita de Trévelez" que Bartolozzi retrata con trazo ingenuo como espigada cuarentona, prematuramente avejentada, en varios dibujos que resumen actitudes y símbolos de la soltería femenina: luto riguroso, mesa camilla e imágenes religiosas; caricatura tragicómica que remata la pose dislocada y patética de la mujer, muerta junto al brasero, en la última ilustración[445].

2.6.11. Imágenes de la Gran Guerra.

En la obra de los dibujantes españoles tuvo fiel reflejo el enorme impacto que la Primera Guerra Mundial produjo en la opinión pública española, así como el abierto enfrentamiento entre simpatizantes de uno y otro bando al margen de la neutralidad oficial en la que se situó el país. En el campo del humor gráfico pudiera hablarse incluso de una "guerra de caricaturistas" desarrollada en las viñetas de diarios y semanarios políticos, expresión elocuente de la profunda división que el conflicto produjo en la España neutral; un combate que tuvo como oponentes más significados al genial Bagaría en el bando de los aliadófilos, demoledor en sus satíricas viñetas de *España*, frente a *K-Hito* y *Sileno*, humoristas críticos con las potencias aliadas. En este sentido, es muy significativa la postura de José Francés quien, consciente de las tensiones

surgidas entre los artistas, decidió excluir de los Salones de Humoristas de este periodo las caricaturas relacionadas con la guerra; no obstante, en alguno de sus artículos el propio crítico descubre sus simpatías al dirigir sus censuras tan sólo hacia artistas cercanos a posturas germanófilas, como los *citados K-Hito* o *Sileno*[446].

Por su parte, Salvador Bartolozzi elude este enfrentamiento y, aunque sentimentalmente había de sentirse más próximo al pueblo francés, expresa en sus dibujos un rechazo frontal a la guerra, adoptando una postura pacifista y denunciando la indefensión de las víctimas, sin distinción de bando o nacionalidad. El artista publicó en las páginas de *La Esfera* y *Nuevo Mundo* una serie de dibujos originales sobre el tema, así como ilustraciones de poemas y textos en prosa alusivos al conflicto y, si bien los ejemplos no son demasiado abundantes, destacan en el conjunto de su producción tanto por su admirable factura como por su eficacia a la hora de causar un fuerte impacto sobre el espectador; demuestran la genialidad de un dibujante capaz de plasmar imágenes que por su vigor y contundencia mantienen su vigencia más allá de su tiempo.

Bartolozzi recupera la perspectiva goyesca de *Los desastres de la guerra*, eludiendo cualquier sentido épico y mostrando descarnadamente los efectos de la violencia en la retaguardia o el patético silencio de los campos arrasados tras la batalla. La influencia de Francisco de Goya, se hace patente en la factura técnica o en los motivos de algunas estampas, si bien con el añadido de algunos elementos procedentes de diversas tradiciones pictóricas. En el dibujo titulado "De la guerra" Bartolozzi presenta, en un paisaje desolado con la imagen de un pueblo en llamas en el horizonte, las figuras de tres refugiados, el padre anciano, la hija y su bebé, en representación de la iconografía clásica de las tres edades; el texto al pie reproduce el diálogo de padre e hija con un rictus de amarga ironía:

> -Padre, y qué razón hay para esto?
>
> -Hija, sin duda, una razón estratégica[447].

Esta lógica del horror y la locura aparece ya triunfante en otro extraordinario dibujo titulado "¡1915!", de composición muy similar al anterior: una gran columna de humo de sinuosidades siniestras avanza desde el horizonte hasta tres figuras situadas en primer plano; personajes semiesqueléticos que de nuevo aluden al símbolo de las tres edades aunque ahora explícitamente reducido al sinsentido, al igualar el horror de la guerra a todas las generaciones en un solo destino. Bartolozzi logra una enorme expresividad en la anatomía y los rostros de los tres agonizantes: el grito desgarrado de lo que parece la figura erguida de un anciano; el anonadamiento de un personaje femenino sentado y exánime, y el silencioso terror de una silueta infantil que oculta su rostro buscando la protección del abuelo; una imagen diríase premonitoria de los espeluznantes testimonios fotográficos de los campos de exterminio o las caravanas de refugiados que, desde la Segunda Guerra Mundial hasta nuestros días, forman parte de la memoria gráfica de la infamia del siglo XX[448].

El espanto y la desolación de las víctimas civiles aparece otra vez admirablemente expresada en las ilustraciones de dos páginas poéticas de *La Esfera*: "La poesía de la Guerra" de Emilio Bobadilla, y "La vida" de López Martín; ilustraciones que superan en mucho la convencional inspiración de los versos. En "La poesía de la Guerra" Bartolozzi recurre a una composición análoga a la de las estampas citadas, añadiendo el dramatismo de las sombras nocturnas: sitúa a cuatro figuras en primer término ante un fondo de siluetas desdibujadas que representan a la multitud que huye en tropel en un ambiente fantasmagórico sugerido por el humo y las llamas en la oscuridad. Con gran habilidad, el dibujante centra el dramatismo de la escena en el rostro horrorizado de la mujer, ocultando el de los demás personajes, el del hombre que mira lo que dejó atrás y los de los hijos, el uno recostado sobre el brazo de la madre y el otro atemorizado y escondido entre sus faldas. La ilustración de "La vida", de composición más simple pero no menos convincente, muestra la penosa huida de otra familia, el anciano, la mujer y el niño caminando con gesto desfallecido. Ambos dibujos parecen directamente inspirados en dos de los grabados de la serie de *Desastres* de Goya, los titulados "Yo lo vi " o "Y esto también", en los que el pintor aragonés reflejaba la espantada huida de las gentes a la llegada de las tropas napoleónicas[449]. Una ilustración posterior, realizada para el cuento "El sino" de Ladislas Reymont, presenta una imagen similar del sombrío desfile de refugiados, trazada con expresivas manchas y

siluetas; en una hábil composición, sugiere lo penoso de su caminar trazando la silueta de un árbol azotado por el viento en sentido contrario a la curvatura de los cuerpos inclinados por el peso de sus fardos[450].

Otros dibujos recurren a arquetipos de la iconografía popular, como es el caso de la macabra caricatura "Nuevo conflicto" en la que satiriza los complejos sistemas de pactos y alianzas que habían desencadenado la guerra: "En vista de los actuales acontecimientos —reza el texto al pie— la triple alianza formada por la peste, la muerte y el hambre, ha decidido declarar la guerra a la humanidad". Otros seguros vencedores de todas las guerras son los protagonistas de una ilustración para unos versos de Carrere, "La Guerra pasa": tres buitres que desde un otero parecen esperar el paso de las tropas que se adivinan en un paisaje abierto en la lejanía. En la ilustración de "Visiones de la Guerra" —sonetos alusivos de Bobadilla— el protagonista es el silencio y la desolación tras el combate, sugeridos en un dibujo muy sobrio por las siluetas de los cadáveres que yacen ante dos cañones y la quietud de dos caballos, blanco y negro[451].

Finalmente hay que aludir, junto a los ya citados dibujos de Bartolozzi para la peculiar interpretación del conflicto que daba Ramón en "El baile de las viudas", a las ilustraciones de "Baladas de la gran guerra" de Tomás Borrás: el escritor incluye bajo este título varios textos breves de los que el dibujante selecciona "Los hijos" y "La danza de las parcas"; alude el primero al cruel destino de los niños nacidos al paso de las tropas, los hijos de verdugos y víctimas, que Bartolozzi simboliza en la imagen de una madre enlutada protegiendo al inocente bebé, mientras en segundo plano los soldados marchan en formación; a la evocación simbolista del segundo texto responde una estampa con idéntico referente estético, en la cual el ilustrador escenifica la incansable labor de las tres siniestras damas, situándolas en un misterioso entorno donde la piedra y la vegetación toman el aspecto viscoso de vísceras y tejidos animales[452].

2.6.12. El universo infantil: niños, juguetes y marionetas.

La atracción de Bartolozzi hacia el mundo de los niños tuvo su mejor cauce en la multitud dibujos dedicados específicamente al público infantil, fruto de sus más de veinte años de vinculación profesional con la editorial Calleja o de sus colaboraciones en las secciones infantiles de *Los Lunes de El Imparcial*, *Estampa* y *Ahora*; no obstante, demuestra su predilección por el asunto en dibujos de toda índole, ilustraciones, portadas o páginas de publicidad, así como en sus muñecos de trapo. El universo infantil, que atrajo a otros artistas de la época, tuvo pocos intérpretes tan atinados como Bartolozzi, capaz de expresar la peculiar psicología del niño sin caer en el sentimentalismo estereotipado; el tratamiento que da a sus figuras y escenas infantiles destila autenticidad y abarca toda la amplitud y diversidad que por entonces descubría el mundo adulto: la feliz simplicidad y ternura del bebé, la graciosa picardía del chavalín, la perspectiva más inusual de la tristeza infantil o, incluso, la más oscura de la miseria y la degradación[453].

Con un sentido decorativo Bartolozzi incluye graciosas escenas de pequeños con sus muñecos y juguetes, en la playa o en traje de colegial, en varias portadas de *Nuevo Mundo* o en las ya reseñadas páginas de publicidad de Floralia[454]. Como se indicó —a propósito de novelas de misterio como *El muerto vivo* o *El hombre sin cara*— el dibujante recurre a estampas infantiles similares, tomadas de episodios muy secundarios del texto, con una función de anticlímax frente al impacto de ilustraciones posteriores más truculentas. Pudiera señalarse otro ejemplo en la citada novela *Se ha cometido un crimen*: Bartolozzi recrea con gran naturalidad las actitudes de un grupo de niños que caminan y juegan en un puerto, en una ilustración absolutamente ajena a los entresijos de la complicada intriga; una escena que contrasta singularmente con las ya citadas imágenes de miembros amputados y sangrientos de la portada o de alguna de las ilustraciones de la novela[455]. En otras ocasiones, los dibujos se ajustan a la literalidad del texto: es el caso de la extraordinaria imagen de los pequeños tahitianos de la novela de Hernández Catá, *La Piel*; de las ilustraciones de la autobiografía de Zamacois, *Mirando hacia atrás*, donde Bartolozzi sigue toda la evolución del niño, desde el candor del bebé hasta las primeras vergüenzas del zagal; o del también citado "El Grumete", de Andrés González-Blanco, en las que expresa admirablemente el contraste entre la timidez adolescente del protagonista y la arrogancia ante la evocación de sus sueños aventureros. Algunos dibujos reflejan el lado picaresco de la infancia: el golfillo que se pavonea fumando ante sus amigos, protagonista del cuento "El primer cigarro", de Emilio Palomo, o los pilluelos callejeros que establecen la jerarquía en sus juegos en "Juego de chiquillos", de Joaquín Dicenta. Sugiere asimismo la dosis de crueldad natural en los

niños: la parejita que se entusiasma martirizando insectos en "La plaga", de Felipe Trigo, o la chavalería desvergonzada que hace befa del patético hombre-anuncio protagonista del relato de Miguel Sánchez de las Matas, "El ludibrio callejero"[456].

Recrean una faceta más dolorosa y cercana a la propia experiencia del artista, la pobreza y la tristeza infantil, ilustraciones como la de "Dietario sentimental" de Emilio Carrere: tres menudas figuras de gesto desvalido, vestidas con miserables harapos; o el retrato del protagonista de "Los dos pobres", cuento de León Trapié, en el que capta la patética resignación del adolescente que lleva a vender a su viejo perro para conseguir algo de dinero; más efectista resulta la escena de la pequeña mendiga atormentada por la borracha bruja del cuento "Corazón candoroso" de Goy de Silva. Los citados textos se aproximan a la infancia con un tono melodramático y cierta falsedad de la que carecen sus respectivas ilustraciones u otros dibujos de tono similar, como el expuesto en los Salones de 1921 con el título "El paseo", aquella melancólica imagen de las niñas del orfanato cuya hondura ponderaba Francés en un comentario ya citado. En ocasiones, el dibujante parece expresar cierta forma de identificación con personajes infantiles más humildes; así, entre las anécdotas colegiales de una doble página humorística de *Nuevo Mundo* titulada "Al cole", incluye el diálogo entre el niño burgués, modoso y bien arreglado, y un zagalín desastrado cuya respuesta de perogrullo pudiera resumir la personal vivencia del dibujante: "Y si no vas a la escuela, —le interroga el primero— ¿cómo vas a llegar a ser un hombre?"; a lo que el otro responde: —"Pos creciendo... ¡Mira tú este! [457].

En relación con el universo infantil debe señalarse el particular tratamiento de las figuras de juguetes, muñecos y marionetas en los dibujos de Bartolozzi; objetos a los que convierte en protagonistas de la mayor parte de sus creaciones literarias y teatrales dedicadas al público infantil, pero que también merecen un tratamiento singular en algunas de sus ilustraciones de textos dirigidos al lector adulto: así, en *Drama en un bazar*, de Ramírez Ángel, las marionetas y juguetes poseen una rara síntesis de puerilidad y una sombra de patetismo; un carácter ambiguo que también caracteriza a los protagonistas de *La princesa de los muñecos*, novela de Antonio Robles, o a las figurillas del retablo de polichinelas que ilustran un texto de José Alsina, "Máscaras. Quién es Polichinela". Una serie de dibujos de atractivo innegable por el extremado primitivismo de su factura y la particularísima sugestión de vida secreta de la que Bartolozzi dota a sus criaturas[458].

2.7. Salvador Bartolozzi: entre la literatura y las artes del primer tercio del siglo XX.

A finales de la década de los veinte, todavía lamentaba el dibujante en una de sus entrevistas el "gran error" de su trayectoria artística y vital —"artísticamente... en París hacía otras cosas. En París se pueden hacer otras cosas... Aquí hay que adaptarse"—; sin embargo, eludiendo una inútil elucubración a propósito del alcance de un virtual "Bartolozzi parisino", la revisión de su obra publicada en España viene a corregir el juicio pesimista del propio artista hacia su producción. En el curso de ese "adaptarse" —un periodo de casi treinta años de labor profesional— Bartolozzi fue realizando una obra de calidad excelente que, con sus altibajos de inspiración, supera en muchos casos la etiqueta ortodoxa que adjudica a la ilustración gráfica o al cartelismo el remoquete de "artes menores" o "artes aplicadas"; un corpus que lo sitúa en un puesto preferente de la historia española de la ilustración gráfica y el dibujo de nuestro siglo.

Bartolozzi constituye un raro paradigma de artista que, si por su formación y carácter parecía destinado a una clientela minoritaria y selecta, paradójicamente hubo de consagrarse a un tipo de obra destinada al gran público; a través del libro, el semanario ilustrado, el cartel, o incluso en sus instalaciones en los Salones de Humoristas, en el trabajo de Bartolozzi se verifica lo que José Francés definía como "la educación estética de las muchedumbres", que movió a los más inquietos editores y empresarios de las artes gráficas en este periodo de la naciente cultura de masas. Determinado por su circunstancia personal, Bartolozzi se vio en la necesidad de descender de su arte y adaptarse a unos productos muy específicos, pero sin por ello renunciar a una constante exigencia técnica y estética, ni caer en la inercia de la fórmula repetitiva. Pocos dibujantes del periodo pueden ofrecer dentro de tan vasta obra publicada —que, necesariamente, incluye desde dibujos rutinarios o faltos de vigor, hasta ilustraciones tan sólo eficaces e imágenes decorativas o preciosistas— un conjunto tan vario y exquisito de dibujos excepcionales.

Dentro de la obra gráfica publicada por Bartolozzi, sus ilustraciones y portadas ofrecen una interpretación amplia y compleja de la literatura de la época y constituyen un completo y sugestivo repertorio de personajes, ambientes y motivos. Merced a su proverbial versatilidad técnica, Bartolozzi fue capaz de dotar de un sello gráfico eficaz y en absoluto rutinario a un amplio corpus de textos: dignificó la presentación de géneros de gran difusión y calidad diversa como la novela corta y el cuento; asimismo, interpretó de forma muy personal la poesía de los epígonos del modernismo, tan habitual en los semanarios del periodo. La constante actualización de su estilo y factura y la diversidad de influencias que el dibujante fue asimilando a lo largo de su trayectoria, implican la posibilidad de analizar dichos textos no sólo a través de los instrumentos de la crítica literaria, sino también teniendo en consideración los contenidos que la imagen proyecta sobre ellos, condición esencial, al menos, en el estudio de su recepción por los lectores de la época. Las ilustraciones de Bartolozzi, en simbiosis con el texto, amplían las expectativas de lectura, remitiendo a múltiples referentes: procedentes de la pintura, desde Goya —"La poesía de la guerra", de Fray Candil—, el prerrafaelismo —"El ascenso del rey", de Luis Olariaga—, el preciosismo de Beardsley —"Blanca la molinera", de Manuel Abril—, el postmodernismo de Degas o Toulouse-Lautrec —*Los aventureros del gran mundo*, de Prudencio Iglesias—, el simbolismo de Boëcklin —"La piragua", de Fray Candil— o Klimt —"Mientras hilan las parcas", de Valle-Inclán—, el expresionismo —"El galán joven" de González-Blanco—, la estampa japonesa —"El milagro de la porcelana", de Federico Trujillo—, el exotismo de Baskt —"Ajimeces de luna", de Villaespesa—, hasta el futurismo —"Nocturno de la Puerta del Sol", de Carrere— o el neocubismo —"Españoles. Don Luis de Góngora", de Azorín—; aluden igualmente al lenguaje cinematográfico, con el recuerdo del expresionismo alemán —"El callejón del perro", de Carrere—, así como a las creaciones de la moda femenina de Poiret —"Mujeres", de Martínez Sierra— o a la estampa popular —"El año viejo y el año nuevo", de Díaz Mirete—. Valgan estos ejemplos como muestra de la pluralidad de influencias que, asimiladas a su propio carácter artístico, ofrece la obra gráfica del dibujante; añádase su tratamiento absolutamente personal de motivos como el mundo de los apaches parisinos, los tópicos españoles, el casticismo madrileño o el universo infantil.

Particularmente significativo resulta el binomio Ramón Gómez de la Serna-Salvador Bartolozzi, reflejado en un fluido diálogo de textos e imágenes, en el cual el dibujante proyecta además su propia interpretación de la personalidad del autor: ilustra su evolución desde los presupuestos estéticos del

simbolismo hasta las corrientes de vanguardia; da cuenta de la peculiar perspectiva ramoniana ante de motivos como la interpretación del romanticismo o el universo de los objetos; por ende, ofrece un testimonio privilegiado de la tribuna pública del literato, la tertulia de Pombo.

Buena prueba de la preeminencia de Salvador Bartolozzi entre los dibujantes del periodo es la cantidad de imitadores más o menos afortunados que proliferaron desde mediados de la segunda década del siglo; sin embargo, solían éstos reducir a fórmula lo que en Bartolozzi suponía un jalón más en un proceso de evolución permanente y nunca satisfecha. Una actitud de continua búsqueda que condujo al artista a frecuentar nuevas vías creativas en las cuales dio rienda suelta a su capacidad experimental o desarrolló sus proyectos más personales; es el caso ya señalado de sus muñecos de trapo, su amplia actividad en el campo de la escenografía teatral o su afortunada incursión en la escritura y el teatro para niños. En estas nuevas facetas Bartolozzi ratifica su categoría de artista original, de rara sencillez, total solvencia y plena modernidad; cualidades singulares que había acreditado su trayectoria como dibujante.

APÉNDICE.

I. DIBUJOS E ILUSTRACIONES DE SALVADOR BARTOLOZZI.

1. Ilustraciones, portadas y dibujos publicados en semanarios gráficos y diarios del periodo 1909-1936.

1.1. *Nuevo Mundo* (1909-1932).

1.1.1. Portadas

Nuevo Mundo, 1124 (24-VII-1915)
Nuevo Mundo, 1125 (6-VIII-1915)
Nuevo Mundo, 1130 (3-IX-1915)
Nuevo Mundo, 1135 (8-X-1915)
Nuevo Mundo, 1137 (22-X-1915)
Nuevo Mundo, 1139 (5-XI-1915)
Nuevo Mundo, 1140 (12-XI-1915)
Nuevo Mundo, 1145 (24-XII-1915)
Nuevo Mundo, 1146 (31-XII-1915)
Nuevo Mundo, 1331 (11-VII-1919)
Nuevo Mundo, 1332 (18-VII-1919)
Nuevo Mundo, 1343 (3-X-1919)
Nuevo Mundo, 1345 (3-X-1919)
Nuevo Mundo, 1346 (24-X-1919)
Nuevo Mundo, 1372 (30-IV-1920)
Nu*evo Mundo*, 1381 (2-VII-1920)
Nuevo Mundo, 1384 (23-VII-1920)
Nuevo Mundo, 1391 (10-IX-1920)
Nuevo Mundo, 1396 (15-X-1920)
Nuevo Mundo, 1405 (17-XII-1920)
Nuevo Mundo, 1409 (14-I-1921)
Nuevo Mundo, 1418 (18-III-1921)
Nuevo Mundo, 1443 (9-IX-1921)
Nuevo Mundo, 1462 (27-I-1922)
Nuevo Mundo, 1480 (2-VI-1922)
Nuevo Mundo, 1501 (27-X-1922)
Nuevo Mundo, 1782 (16-III-1928)
Nuevo Mundo, 1791 (19-V-1928)
Nuevo Mundo, 1800 (20-VIII-1928)
Nuevo Mundo, 1998 (24-VI-1932).

1.1.2. Chistes.

"Un fenómeno", *Nuevo Mundo*, 789 (18-II-1909).
"Amor es sacrificio", *Nuevo Mundo*, 791 (4-III-1909).
"Un botones listo", *Nuevo Mundo*, 794 (25-III-1909)
"Hoy las ciencias adelantan… Historieta", *Nuevo Mundo*, 797 (15-IV-1909).
"Pasional", *Nuevo Mundo*, 808 (1-VII-1909).
"Entre vecinas", *Nuevo Mundo*, 821 (30-IX-1909)
"La virtud ante todo", *Nuevo Mundo*, 836 (7-I-1910)
"La nueva cocinera", *Nuevo Mundo*, 837 (13-I-1910).
"Entre novios", *Nuevo Mundo*, 838 (20-I-1910)
"Con buen fin", *Nuevo Mundo*, 845 (17-III-1910).
"A grandes males…", *Nuevo Mundo*, 858 (16-VI-1910).

1.1.3. Dibujos originales.

"La guerra y los artistas: ¡1915!", *Nuevo Mundo*, 1122 (10-VII-1915).
"El veraneo en la sierra. Croquis del natural", *Nuevo Mundo*, 1491 (25-VIII-1922).
"Al cole", *Nuevo Mundo*, 1501 (27-X-1922).
"Antonia Mercé, la Argentina. Apuntes del natural por Salvador Bartolozzi. Comentario de Margarita Nelken", *Nuevo Mundo*, 1478 (19-V-1922) .
"El hábito no hace..", *Nuevo Mundo*, 1509 (22-XII-1922).

1.1.4. Ilustraciones.

Joaquín Aznar, "El marido alquilado", *Nuevo Mundo*, 847 (31-III-1910).
Guillermo Díaz Caneja, "¡Oh la moda!", *Nuevo Mundo*, 869 (1-IX-1910).
José de Laserna, "Medallas modernas. La réproba. El justo", *Nuevo Mundo*, 1149 (14-1916).
Emilio Bobadilla (Fray Candil), "Sombras chinescas. Lección de filosofía", *Nuevo Mundo*, 1171 (9-VI-1916).
Emilio Carrere, "El diablo funda un hospicio", *Nuevo Mundo*, 1175 (14-VIII-1916).
Sindulfo de la Fuente, "Los ignorados móviles", *Nuevo Mundo*, 1210 (16-III-1917).
Antonio Zaragoza Ruiz, "Madre amantísima", *Nuevo Mundo*, 1279 (24-V-1918)
Magda Donato, "Cosas del circo", *Nuevo Mundo*, 1319 (18-IV-1919).
Paul Marguerite (Adaptado del francés por Margarita Nelken), "Érase una vez... En la pendiente", *Nuevo Mundo*, 1492 (27-V-1921).
Tomás Borrás, "Novísimo teatro. Diálogo de fin de año", *Nuevo Mundo*, 1459 (6-I-1922)
Sax Rohmer, *El diablo amarillo*. (Novela), *Nuevo Mundo*, 1471-1498 (31-III-1922 al 6-X-1922).
Sax Rohmer, *La falange sagrada o un gran misterio budista* (Novela), *Nuevo Mundo*, 1502-1544 (3-XI-1922 al 17-VIII-1923).
Antonio Hernández Catá, "Drama. Cuento", *Nuevo Mundo*, 1509 (22-XII-1922).
Antonio Hernández Catá, "Los chinos", *Nuevo Mundo*, 1549 (28-IX-1923).
Tomás borras, *La pared de la tela de araña*, *Nuevo Mundo*, 1580-1608 (2-V-1924 al 14-XI-1924).
Antonio Hernández Catá. "El incrédulo", *Nuevo Mundo*, 1580 (2-V-1924).
Ángel Lázaro. "Cárcel del pueblo. Cuento", *Nuevo Mundo*, 1701 (27-VIII-1926).
Emilio Carrere, "La casa sola", *Nuevo Mundo*, 1739 (22-V-1927).
Ricardo Majo, "Nihil", *Nuevo Mundo*, 1739 (22-V-1927).
Emilio Balano, "El primer cigarro", *Nuevo Mundo*, 1769 (16-XII-1927).
Eduardo Zamacois, "Cuentos españoles. El tatuaje", *Nuevo Mundo*, 1777 (10-II-1928).
Emilio Carrere, "Canciones de la calle. Café de Barrio", *Nuevo Mundo*, 1810 (28-IX-1928).
Concha Espina, "Cuentos de Nuevo Mundo. Sangre en la nieve", *Nuevo Mundo*, 1815 (26-X-1928).
Antonio de Hoyos y Vinent, " Solidaridad. Chinatown. Cuento", *Nuevo Mundo*, 1923 (28-XI-1930).
Enrique de Mesa, Antología. La buena cosecha", *Nuevo Mundo*, 1960 (2-X-1931).
Alberto Insúa, *La conversión de don triste*, *Nuevo Mundo*, 1973 (1-I-1932).
Antonio de Hoyos y Vinent, *El equívoco. Cuento*, *Nuevo Mundo*, 1987 (8-IV-1932)
Luis Fernández Ardavín, *Aquel día...*, *Nuevo Mundo*, 1988 (14-IV-1932).
Alberto A. Cienfuegos, *Cuentos andaluces. La madre*, *Nuevo Mundo*, 2002 (22-VII-1932).
Libertad Blasco Ibáñez, *El pecado original*, *Nuevo Mundo*, 2018 (11-XI-1932).

1.1.5. Publicidad Floralia.
Nuevo Mundo, 1067 (18-VI-1914)
Nuevo Mundo, 1071 (16-VII-1914)
Nuevo Mundo, 1072 (23-VII-1914)
Nuevo Mundo, 1082 (3-X-1914)
Nuevo Mundo, 1086 (14-XI-1914)
Nuevo Mundo, 1089 (21-XI-1914)
Nuevo Mundo, 1090 (5-XII-1914)
Nuevo Mundo, 1092 (19-XII-1914)

Nuevo Mundo, 1096 (9-I-1915)
Nuevo Mundo, 1099 (30-I-1915)
Nuevo Mundo, 1102 (6-III-1915)
Nuevo Mundo, 1112 (1-V-1915)
Nuevo Mundo, 1116 (29-V-1915)
Nuevo Mundo, 1118 (12-VI-1915)
Nuevo Mundo, 1124 (24-VII-1915).

1. 2. *Por Esos Mundos* (1910-1915).

1.2.1. Portadas.
Por Esos Mundos, 210 (VII-1912)
Por Esos Mundos, 212 (IX-1912).

1.2.2. Historietas.
Salvador Bartolozzi, "Páginas humorísticas. Los amores de la Engracia o la armonía ante todo, y aquí no ha pasado nada", *Por Esos Mundos*, 190 (XI-1910), pp. 886-888.

1.2.3. Ilustraciones.
Felipe Trigo, "La plaga. Fascículo único de una historia que no se escribirá", *Por Esos Mundos*, 180 (I-1910), pp. 15-19.
Francisco Flores García, "El ideal de Julia", *Por Esos Mundos*, 181 (II-1910), pp. 165-187.
Arturo Reyes, "El caramelo", *Por Esos Mundos*, 182 (III-1910), pp. 324-328.
Eduardo Zamacois, "Rebeldía (Comedia en dos actos y en prosa)", *Por Esos Mundos*, 183 (IV-1910), pp. 469-490.
Andrés González-Blanco, "El galán joven", *Por Esos Mundos*, 187 (VIII-1910), pp. 169-179.
Andrés González-Blanco, "El grumete", *Por Esos Mundos*, 189 (X-1910), pp. 645-652.
José Zahonero, "El reloj de las horas locas (Boceto de novela)", *Por Esos Mundos*, 191 (XII-1910), pp. 907-923.
Juan Domínguez Berrueta, "Del teatro para niños. La voz de la sombra. Cuento en dos actos", *Por Esos Mundos*, 192 (I-1911), pp. 3-10.
Ricardo Donoso Cortés, "El fantasma de la vida", *Por Esos Mundos*, 192 (I-1911), pp. 11-15.
Pablo Heyse, "El último centauro", *Por Esos Mundos*, 192 (I-1911), pp. 39-43.
Andrés González-Blanco, "La cubanita", *Por Esos Mundos*, 195 (IV-1911), pp. 403-408.
Antonio Fogazzaro, "Nuestro siglo", *Por Esos Mundos*, 196 (V-1911), pp. 550-554.
Enrique González Fiol (El bachiller Corchuelo), "Cuentistas aragoneses. Con todas las de la ley", novela en cuatro jornadas", *Por Esos Mundos*, 199 (VIII-1911), pp. 131-142.
José María Matheu, "La hora trágica", *Por Esos Mundos*, 202 (XII-1911), pp. 942-950.
Emiliano Ramírez Ángel, "Drama en un bazar", *Por Esos Mundos*, 202 (XII-1911), pp. 951-959.
Manuel Linares Rivas, "Lady Godiva. Leyenda histórica en cuatro jornadas", *Por Esos Mundos*, 202 (XII-1911), pp. 1010-1047.
Luis Olariaga, "El ascenso del rey", *Por Esos Mundos*, 205 (II-1912), pp. 130-136.
Carmen de Burgos, Colombine, "Viaje sentimental", *Por Esos Mundos*, 208 (V-1912), pp. 535-541.
Antonio de Hoyos y Vinent, "La ciudad desconocida (Novela inédita)", *Por Esos Mundos*, 210 (VII-1912), pp. 66-84.
Luis Antón del Olmet, "Los berberechos", *Por Esos Mundos*, 216 (I-1913), pp. 1-6.
Antonio Pareja Serbada, "El solar de los Paz", *Por Esos Mundos*, 220 (V-1913), pp. 525-528.
Ramón Gómez de la Serna, "El Baile de las viudas", *Por Esos Mundos*, 240 (I-1915), pp. 27-32.
Ramón Gómez de la Serna, "El café recóndito", *Por Esos Mundos*, 241 (II-1915), pp. 142-151.
Emilio Carrere, "La juventud no vuelve", *Por Esos Mundos*, 241 (II-1915), p. 147.
Antonio Roldán, "Romanticismo", *Por Esos Mundos*, 242 (III-1915), p. 326.
Ramón Gómez de la Serna, "Los locos de Castilla", *Por Esos Mundos*, 244 (V-1915), pp. 495-304

H.G. Wells, "Un secreto maravilloso", *Por Esos Mundos*, 246 (VII-1915), pp. 3-11.
Iván Tourgueneff, "El pan ajeno", *Por Esos Mundos*, 257 (VII-1916), pp. 5-11.
José Montero, "El madrigal del vencido. Poema de amor y caballería. Dividido en dos jornadas", *Por Esos Mundos*, 258 (VII-1916), pp. 63-76. (La segunda jornada, con ilustraciones de Varela de Seijas).

1.3. *La Esfera* (1914-1931).

1.3.1. Portadas.
La Esfera, 731 (7-I-1928)
La Esfera, 749 (12-V-1928)
"El timonel", *La Esfera*, 758 (7-I-1928)
La Esfera, 751 (26-V-1928)
La Esfera, 835 (4-I-1930)
La Esfera, 887 (3-I-1931)

1.3.2. Dibujos originales.
"Nuevo conflicto", *La Esfera*, 40 (3-X-1914).
"Páginas artísticas. Pierrot sentimental", *La Esfera*, 42 (17-X-1914).
"Alegoría del año nuevo", *La Esfera*, 53 (2-I-1915).
"Tipos parisienses. Apaches en un cabaret", *La Esfera*, 54 (9-I-1915).
"De la vida madrileña. La hora del té en el Palace Hotel de Madrid. Dibujo del natural", *La Esfera*, 86 (21-VIII-1915).
"De la Guerra", *La Esfera*, 87 (28-VIII-1915).
"Páginas humorísticas. Primavera", *La Esfera*, 339 (3-VII-1920).
"Dibujantes contemporáneos. Estival", *La Esfera*, 558 (13-IX-1924).

1.3.3. Ilustraciones.
Antonio Hernández Catá, "Cuentos españoles. La culpable", *La Esfera*, 47 (21-XI-1914)
Emilio Carrere, "La guerra pasa", *La Esfera*, 49 (5-XII-1914).
Francisco Villaespesa, "Ajimeces de luna", *La Esfera*, 53 (2-I-1915).
Eduardo Marquina, "La voz del futuro", *La Esfera*, 53 (2-I-1915).
Emilio Bobadilla (Fray Candil), "Visiones de la guerra", *La Esfera*, 58 (6-II-1915).
F. Mirabent Vilaplana, "En silencio", *La Esfera*, 71 (8-V-1915).
Emilio Bobadilla (Fray Candil), "Ambición de gusano. La piragua", *La Esfera*, 72 (15-V-1915).
Gregorio Martínez Sierra, "Mujeres. Prólogo de una comedia", *La Esfera*, 74 (29-V-1915).
Emilio Bobadilla (Fray Candil), "En los fiordos. Entre dos luces. Filosofía del Cine", *La Esfera*, 77 (19-VI-1915).
Alberto Valero Martín, "Es en esta hora", *La Esfera*, 79 (3-VII-1915).
Federico Gil Asensio, "La primera sonrisa", *La Esfera*, 82 (23-VII-1915).
Ricardo J. Catarineu, "Valses", *La Esfera*, 83 (30-VII-1915).
Francisco Villaespesa, "La balada del lujo", *La Esfera*, 84 (7-VIII-1915).
Joaquín Dicenta, "Cuentos españoles. Apóstol y Mártir", *La Esfera*, 89 (11-IX-1915).
Eduardo Zamacois, "Cuentos españoles. No fui yo", *La Esfera*, 92 (20-X-1915).
Francisco Rodríguez Marín, "Oración", *La Esfera*, 93 (9-X-1915).
Amado Nervo, "De los poemas búdicos", *La Esfera*, 94 (16-X-1915).
Rafael Calleja, "Páginas artísticas. Escena", *La Esfera*, 97 (6-XI-1915).
Manuel Abril, "Cuentos españoles. Blanca la Molinera", *La Esfera*, 98 (13-XI-1915).
Felipe Sassone, "Rosario de amor y de dolor", *La Esfera*, 101 (4-XII-1915).
Manuel Linares Rivas, "Por curiosidad", *La Esfera*, 105 (1-I-1916).
Tomás Borrás, "Baladas de la Gran Guerra", *La Esfera*, 105 (1-I-1916).
E. Carrere, "Dietario sentimental", *La Esfera*, 108 (22-I-1916).
Federico Gil Asensio, "La nave flota", *La Esfera*, 110 (5-II-1916).

Emilio Bobadilla (Fray Candil), "La poesía de la guerra", *La Esfera*, 111 (12-II-1916).
Emilio Carrere, "Una aventura de Don Juan", *La Esfera*, 114 (4-III-1916).
E. Gómez de Baquero, "Cuentos modernos. La Conquista", *La Esfera*, 117 (25-III-1916).
Diego de San José, "La huella", *La Esfera*, 119 (8-IV-1916).
La Condesa de Pardo Bazán, "Cuentos españoles. Berenice", *La Esfera*, 120 (15-IV-1916).
Ramón del Valle-Inclán, "Mientras hilan las parcas", *La Esfera*, 121 (22-IV-1916).
Antonio Zozaya, "Calle arriba. La doncella del perrito", *La Esfera*, 124 (13-V-1916).
Manuel Abril, "Cuentos españoles. Las siete reinas de Felipe II", *La Esfera*, 125 (20-V-1916).
Vicente Blasco Ibáñez, "Cuentos españoles. El monstruo", *La Esfera*, 126 (27-V-1916).
E. Carrere, "Una estampa del siglo XVIII", *La Esfera*, 126 (27-V-1916).
Federico García Sanchiz, "Sombras errantes", *La Esfera*, 127 (3-VI-1916).
Luis de Castro, "Retablo de pícaros", *La Esfera*, 130 (24-VI-1916).
Vicente Blasco Ibáñez, "Cuentos españoles. Las vírgenes locas", *La Esfera*, 132 (8-VII-1916).
José Ortega Munilla, "Páginas del año 1216. (De la crónica de los pacificadores)", *La Esfera*, 135 (29-VII-1916).
José Montero, "La canción de Vasconia", *La Esfera*, 137 (12-VIII-1916).
Bernardo Morales San Martín, "Cuentos españoles. Olor de Santidad", *La Esfera*, 138 (19-VIII-1916).
Federico Gil Asensio, "Soñaba el poeta", *La Esfera*, 139 (26-VIII-1916).
Emilio Bobadilla (Fray Candil), "Sonetos", *La Esfera*, 143 (23-IX-1916).
Joaquín Dicenta, "De la vida que pasa. Juego de chiquillos", *La Esfera*, 144 (30-IX-1916).
F. Villaespesa, "Tedium vitae", *La Esfera*, 146 (14-X-1916).
Ramón Díaz Mirete, "Ha muerto la luna", *La Esfera*, 148 (28-X-1916).
E. Bobadilla (Fray Candil), "Sonetos", *La Esfera*, 151 (18-XI-1916).
Emilio Carrere, "La capa de la bohemia", *La Esfera*, 152 (25-XI-1916).
Federico Trujillo, "Cuento para mujeres. El milagro de la porcelana", *La Esfera*, 156 (23-XII-1916).
Ramón Díaz Mirete, "El año nuevo y el año viejo", *La Esfera*, 157 (30-XII-1916).
La Condesa de Pardo Bazán, "Cuentos españoles. Testigo irrecusable", *La Esfera*, 158 (1-I-1917).
José Francés, "Leyenda de Navidad", *La Esfera*, 158 (1-I-1917).
Fernando López Martín, "La vida", *La Esfera*, 158 (1-I-1917).
Juan Ramón Jiménez, "Platero y yo", *La Esfera*, 167 (10-III-1917)
Julio Huici Miranda, "Elogio lírico del Rhin", *La Esfera*, 167 (10-III-1917).
Carlos Micó, "Cuentos españoles. Recuerdo de juventud", *La Esfera*, 168 (17-III-1917).
Rubén Darío, "Envío de Atalanta", *La Esfera*, 169 (24-III-1917).
José Montero, "Flor de piedad", *La Esfera*, 171 (7-IV-1917).
F. Villaespesa, "Arabescos", *La Esfera*, 172 (14-IV-1917).
Fernando López Martín, "Historia de una vida", *La Esfera*, 173 (21-IV-1917).
Pedro de Répide, "El secreto de los hermanos van Eyck", *La Esfera*, 179 (2-VI-1917).
E. Bobadilla (Fray Candil), "Garrulo discutir. A la muerte de una actriz", *La Esfera*, 181 (16-VI-1917).
Juan González Olmedilla, "Lienzos españoles. La del alba sería", *La Esfera*, 182 (23-VI-1917).
Pedro de Répide, "La riada", *La Esfera*, 183 (30-VI-1917).
Emilio Carrere, "La morisca de Valencia", *La Esfera*, 185 (14-VII-1917).
Fernando López Martín, "La canción del vencido", *La Esfera*, 187 (28-VII-1917).
E. Carrere, "Perfil de aguafuerte", *La Esfera*, 191 (25-VIII-1917).
Goy de Silva, "La niña loca, la madre y la muerte", *La Esfera*, 191 (25-VIII-1917).
José Montero, "Elogio de una hija del Danubio", *La Esfera*, 193 (8-IX-1917).
R. Blanco Fombona, "El destino del romero", *La Esfera*, 195 (22-X-1917).
Felipe Sassone, "La canción del bohemio", *La Esfera*, 196 (29-IX-1917).
Francisco Arimón Marco, "Cuentos españoles. El pintor ciego", *La Esfera*, 197 (6-X-1917).
Carlos Micó, "Cuentos de la Esfera. Una extraña visita", *La Esfera*, 198 (13-X-1917).
Fernando López Martín, "El jardín abandonado", *La Esfera*, 199 (20-X-1917).
José Montero, "El madrigal de los ojos negros", *La Esfera*, 204 (24-XI-1917).

Felipe Sassone, "Cantaba un huésped de tu jardín", *La Esfera*, 205 (1-XII-1917).
Pedro Mata, "?", *La Esfera*, 205 (1-XII-1917).
Gregorio Martínez Sierra, "Canción de la esperanza desesperada. Canción de la culpa. Canción del fuego fatuo", *La Esfera*, 209 (29-XII-1917).
Antonio de Hoyos y Vinent, "Cuentos de la Esfera. La lección del viejo cosmos", *La Esfera*, 209 (29-XII-1917).
F. Villaespesa, "Arabescos. A un ánfora arábiga. La columna blanca", *La Esfera*, 209 (29-XII-1917).
Antonio Hernández Catá, "Tarde henchida y estéril", *La Esfera*, 210 (5-I-1918).
Emilio Carrere, "Dietario sentimental", *La Esfera*, 214 (2-II-1918).
Joaquín Dicenta, hijo, "Carnaval rojo", *La Esfera*, 215 (9-II-1918).
José Francés, "Como los pájaros de bronce", *La Esfera*, 217 (23-II-1918).
José Francés, "Cuentos de la Esfera. El alma sin cuerpo", *La Esfera*, 221 (23-III-1918).
F. López Martín, "El leñador", *La Esfera*, 222 (30-III-1918).
Rafael Lasso de la Vega, "Floraciones espirituales", *La Esfera*, 223 (6-IV-1918).
Fernando López Martín, "El poder de la ilusión", *La Esfera*, 226 (27-IV-1918).
Rufino Blanco Fombona, "El abogado y el cazador", *La Esfera*, 227 (4-V-1918).
Emilio Carrere, "La senda del santuario", *La Esfera*, 231 (1-VI-1918).
Pedro Iglesias Picón, "La carretera blanca", *La Esfera*, 232 (8-VI-1918).
Ramón Pérez de Ayala, "Doctrinal de naturaleza. A la ventura", *La Esfera*, 234 (22-VI-1918).
Felipe Sassone, "Metempsicosis", *La Esfera*, 239 (27-VII-1918).
Emilio Bobadilla (Fray Candil), "Sonetos", *La Esfera*, 240 (3-VIII-1918).
Miguel de Castro, "Como una forma blanca", *La Esfera*, , 241 (10-VIII-1918).
Pedro de Répide, "Cuentos de la Esfera. La muerta viva", *La Esfera*, 244 (31-VIII-1918).
Ramón del Valle-Inclán, "El circo de lona", *La Esfera*, 247 (21-IX-1918).
Emilio Carrere, "Los caminos ideales", *La Esfera*, 248 (28-IX-1918).
Goy de Silva, "La sombra maternal", *La Esfera*, 252 (26-X-1918).
Pedro de Répide, "Cuentos de la Esfera. El rey del invierno", *La Esfera*, 253 (2-XI-1918).
La Condesa de Pardo Bazán, "Navidad de lobos", *La Esfera*, 261 (28-XII-1918).
Antonio Zozaya, "La casa vieja", *La Esfera*, 261 (28-XII-1918).
Goy de Silva, "Corazón candoroso. Cuento de reyes", *La Esfera*, 263 (11-I-1919).
Emilio Bobadilla (Fray Candil), "Sonetos", *La Esfera*, 267 (8-II-1919).
Emilio Bobadilla (Fray Candil), "Sonetos", *La Esfera*, 270 (1-III-1919).
Emilio Sánchez Pastor, "Cuentos de la Esfera. La griega", *La Esfera*, 280 (10-V-1919).
Alberto Valero Martín, "Momentos líricos. Me siento viejo", *La Esfera*, 280 (10-V-1919).
Felix Gabito, "El sátiro dormido", *La Esfera*, 281 (17-V-1919).
E. Carrere, "Balada de la nieve", *La Esfera*, Núm. Extraordinario (VII-1919).
Miguel de Unamuno, " La despedida final", *La Esfera*, Núm. Extraordinario (VII-1919).
Gabriel D'Annunzio, "Italia. Los Cequíes", *La Esfera*, Núm. Extraordinario (VII-1919).
Wenceslao Fernández Flórez, "El amor, la mujer, la poesía", *La Esfera*, 298 (13-IX-1919).
E. Bobadilla (Fray Candil), "Sonetos", *La Esfera*, 302 (11-X-1919).
Antonio Zozaya, "Catedral", *La Esfera*, 303 (18-X-1919).
Joaquín Montaner, "Páginas poéticas. la tragedia de la siesta", *La Esfera*, 306 (8-XI-1919).
Goy de Silva, "Historia encantadora de la princesita Lirio de Oro", *La Esfera*, 306 (8-XI-1919).
La Condesa de Pardo Bazán, "Cuento de Navidad. El niño", *La Esfera*, 312 (27-XII-1919).
Miguel Sánchez de las Matas, "El ludibrio callejero", *La Esfera*, 319 (14-II-1920).
Joaquín Montaner, "La ascensión de Joaneta", *La Esfera*, 328 (17-IV-1920).
Eduardo García Enterría, "Las villas muertas", *La Esfera*, 331 (8-V-1920).
Arturo Pérez Camarero, "Éxodo. Condenación del emigrante", *La Esfera*, 332 (15-V-1920).
Rufino Blanco Fombona, "El jardín de los sueños", *La Esfera*, 337 (19-VI-1920).
Pedro de Répide, "Los pasteles de Marat", *La Esfera*, 339 (3-VII-1920).
Julián Fernández Piñero, "La gloria", *La Esfera*, 343 (31-VII-1920).

León Trapié, "Cuentos de la Esfera. Los dos pobres", *La Esfera*, 351 (25-IX-1920).
Luis Bello, "El rey que no tenía corazón", *La Esfera*, 355 (23-X-1920).
Jean Richepin, "Cuentos extranjeros. El pan de ensueño", *La Esfera*, 356 (30-X-1920).
Emilio Carrere, "Glosario íntimo. La venta del camino", *La Esfera*, 358 (13-XI-1920).
Henri Duvernois (traducción de E. González Fiol), "Cuentos de la Esfera. La señal de la talla", *La Esfera*, 360 (27-XI-1920).
Adolfo Cuenca, "El señor de las aventuras", *La Esfera*, 363 (18-XI-1920).
Arturo Pérez Camarero, "Del incruento drama de los campos. Navidad milagrosa en Arlanzuela", *La Esfera*, 364 (25-XII-1920).
Eduardo Zamacois, "El misterio habla", *La Esfera*, 368 (22-I-1921).
José Montero, "Los vengadores de un rey", *La Esfera*, 370 (5-II-1921).
Rodolfo Viñas, "Mientras la nieve cae", *La Esfera*, 377 (26-III-1921).
F. Martínez Corbalán, "Tocan a la novena", *La Esfera*, 387 (4-VI-1921).
Ramón Godoy, "Rebelión", *La Esfera*, , 390 (25-VI-1921).
E. Carrere, "La rosa de San Juan", *La Esfera*, 391 (2-VII-1921).
Antonio Bermejo de la Rica, "Así", *La Esfera*, 399 (27-VIII-1921).
E. Ramírez Ángel, "El Campanario y la carretera", *La Esfera*, 408 (29-X-1921).
Julián Fernández Piñero, "Recuerdos. La moza del Cántaro", *La Esfera*, 410 (12-XI-1921).
Luis Bello, "Historia de tres gorriones", 411 (19-XI-1921).
Fernando López Martín, "La plegaria de Lázaro", *La Esfera*, 414 (10-XII-1921).
Luis Bello, "La abeja de oro", *La Esfera*, 420 (21-I-1922).
Santiago Vinardell, "O-Shichi o la doncella enamorada", *La Esfera*, 428 (18-III-1922).
José Francés, "La estampa final", *La Esfera*, 434 (29-IV-1922).
L Bolski, "De amor y lágrimas. Drama rural", *La Esfera*, 436 (13-V-1922).
Lorenzo Roldán, "Añoranza familiar" 459 (21-X-1922).
Alberto Ghiraldo, "Leyendas argentinas. El gemido", *La Esfera*, 460 (28-X-1922).
Concha Espina, "Alcándaras vacías", *La Esfera*, 462 (11-XI-1922).
Concha Espina, "Los milagros del amor", *La Esfera*, 475 (10-II-1923).
J. Francés, "El hijo de la noche. Prólogo de novela", *La Esfera*, 480 (17-III-1923).
A. Hernández Catá, "Nupcial", *La Esfera*, 483 (7-IV-1923).
Enrique González Fiol, "Página romántica. Canción beethoviana", *La Esfera*, 504 (1-IX-1923).
Narciso Díaz de Escovar, "El rubio de Montejarque", *La Esfera*, 513 (3-XI-1923).
Rafael López de Haro, "Soy casada", *La Esfera*, 522 (5-I-1924)
E. Ramírez Ángel, "Divagaciones. Morir por algo", *La Esfera*, 523 (12-I-1924)
Manuel Machado, "Otra", *La Esfera*, 524 (19-I-1924)
Nathaniel Hawthorne, "El sueño de David Swan", *La Esfera*, 525 (26-I-1924)
Emilio Carrere, "Luna de febrero", *La Esfera*, 530 (1-III-1924).
Pedro de Répide, "El tesoro de los Cuervos" *La Esfera*, 534 (29-III-1924).
Rufino Blanco Fombona, "El santo anacoreta y el mal monje", *La Esfera*, 542 (24-V-1924).
Juan Ferragut, "Cuentos de La Esfera. La oración de la tarde", *La Esfera*, 551 (26-VII-1924).
E. Ramírez Ángel, "Los de arriba y los de abajo", *La Esfera*, 552 (2-VIII-1924).
Fernando López Martín, "Elogio de la guerra", *La Esfera*, 571 (13-XII-1924).
Ladislas Reymont, "Cuentos extranjeros. El sino", *La Esfera*, 574 (3-I-1925).
Ramón Gómez de la Serna, "La paloma del rey", *La Esfera*, 581 (21-II-1925).
Manuel Bueno, "El crimen del hotel Excelsior", *La Esfera*, 582 (28-II-1925).
A. Chejov, "Cuentos extranjeros. Una criatura indefensa", *La Esfera*, 588 (11-IV-1925)
E. Carrere, "Abanico versallesco", *La Esfera*, 673 (27-XI-1926)
Serafín y Joaquín Álvarez Quintero, "La emoción, herida", *La Esfera*, 678 (1-I-1927)
A Hernández Catá, "Cuentos de la Esfera. El fantasma", *La Esfera*, 678 (1-I-1927).
Eduardo Zamacois, "Cuentos extravagantes. Un sueño" *La Esfera*, 678 (1-I-1927)
E. Carrere, "Nocturno patético", *La Esfera*, 679 (8-I-1927)

Ricardo León, "El secreto del magistrado", *La Esfera*, 683 (5-II-1927)
Antonio Hoyos y Vinent, "Aventura carnavalesca", *La Esfera*, 687 (5-III-1927)
E. Carrere, "Tierras pardas. Letrilla de la ventera", *La Esfera*, 691 (2-IV-1927)
Eduardo Zamacois, "El asalto", *La Esfera*, 695 (30-IV-1927)
Agustín Acosta, "Un gran poema cubano", *La Esfera*, 711 (20-VIII-1927)
Antonio de Hoyos y Vinent, "La redención de Luzbel", *La Esfera*, 715 (17-IX-1927)
Fernando López Martín, "Viento", *La Esfera*, 716 (24-IX-1927)
E. Carrere, "Muecas del hospital", *La Esfera*, 717 (1-X-1927)
Concha Espina, "Un apóstol de la paz", *La Esfera*, 718 (8-X-1927)
E. Carrere, "El espectro indignado", *La Esfera*, 724 (19-XI-1927)
Concha Espina, "La rosa negra", *La Esfera*, 729 (24-XII-1927)
E. Carrere, "Letrilla del marqués conquistador", *La Esfera*, 731 (7-I-1928)
Leopoldo Alas, *Clarín*, "Asturias. Manín de Pepa José", *La Esfera*, 731 (7-I-1928)
Mauricio Level (adaptado por Magda Donato), "Los retratos", *La Esfera*, 746 (21-IV-1928)
José Zorrilla, "Los gnomos de la Alhambra", *La Esfera*, 752 (2-VI-1928)
Baldomero Amezaga, "Justicia castellana", *La Esfera*, 754 (16-VI-1928)
Juan Ferragut, "Entre sus brazos", *La Esfera*, 769 (29-IX-1928)
E. Carrere, "Canciones de la calle. El burrito del trapero", *La Esfera*, 772 (20-X-1928)
E. Carrere, "Cuentos del cenáculo. El pájaro azul", *La Esfera*, 777 (24-XI-1928)
Dionisio Pérez, "1928. Primavera, Verano. Otoño. Invierno", *La Esfera*, 783 (5-I-1929)
Alfonso Pérez Nieva, "El año histórico. La primera misa de la Alhambra" *La Esfera*, 787 (2-II-1929)
E. Carrere, "Canciones de la calle. El callejón del perro", *La Esfera*, 790 (23-II-1929)
E. Marquina, " Buenaventura", *La Esfera*, 791 (2-III-1929)
Leopoldo López de Saá, "Cuentos históricos. La perdiz", *La Esfera*, 798 (20-IV-1929)
Eduardo Zamacois, "Cuentos españoles. Precaución ejemplar", *La Esfera*, 802 (18-V-1929)
J. Jurado de la Parra, "El ópalo de los Medicis", *La Esfera*, 835 (4-I-1930)
Emilio Carrere, "Canciones de la calle. Nocturno de la Puerta del Sol", *La Esfera*, 859 (14-VI-1930)
Emilio Carrere, "La fuentecilla", *La Esfera*, , 861 (5-VII-1930)
E. Carrere, "Canciones de la calle. Madrid. El barrio del sacramento", *La Esfera*, 862 (12-VII-1931).
Gregorio Martínez Sierra, "Sol de la tarde", *La Esfera*, 875 (11-X-1930).
S. y J. Álvarez Quintero, "Yo no quiero crecer", *La Esfera*, 887 (3-I-1931).

1.3.4. Publicidad Floralia.
La Esfera, 23 (6-VI-1914)
La Esfera, 25 (20-VI-1914)
La Esfera, 26 (27-VI-1914)
La Esfera, 27 (4-VII-1914)
La Esfera, 34 (22-VIII-1914)
La Esfera, 37 (12-IX-1914)
La Esfera, 38 (19-IX-1914)
La Esfera, 40 (3-X-1914)
La Esfera, 43 (24-X-1914)
La Esfera, 44 (31-X-1914)
La Esfera, 46 (14-XI-1914)
La Esfera, 48 (28-XI-1914)
La Esfera, 50 (11-XII-1914)
La Esfera, 52 (26-XII-1914)
La Esfera, 53 (2-I-1915)
La Esfera, 55 (16-I-1915)
La Esfera, 60 (20-II-1915)
La Esfera, 62 (7-III-1915)
La Esfera, 68 (17-IV-1915)

La Esfera, 79 (3-VII-1915)
La Esfera, 169 (24-III-1917)
La Esfera, 236, (6-VII-1918).

1.4. *España* (1915-1919).

1.4.1. Portadas.

"En la verbena", *España*, 223 (17-VII-1919).

1.4.2. Ilustraciones.

Joaquín Dicenta, "Los españoles pintados por si mismos. El albañil", *España*, 23 (2-VII-1915)
Antonio de Hoyos y Vinent, "Los españoles pintados por sí mismos. La deportista", *España*, 29 (19-VIII-1915).

1.4.3. Publicidad Floralia.

España, 1 (29-I-1915)
España, 2 (5-II-1915).

1.5. *La Ilustración Española y Americana* (1915).

Wenceslao Fernández Flórez, "El anillo", *La Ilustración Española y Americana*, 6 (15-II-1915).
Emiliano Ramírez Ángel, "El alma de la casa", *La Ilustración Española y Americana*, 9 (8-III-1915), p. 142.
Antonio Hernández Catá, "El acero", *La Ilustración Española y Americana*, 36 (1-X-1915), pp. 752-753.
Luis Antón del Olmet, "La encerrona. Cuento", *La Ilustración Española y Americana*, 38 (15-X-1915), pp. 794-795.
Rafael Cansinos Assens, "El enanito de la casa", *La Ilustración Española y Americana*, 42 (15-XI-1915), pp. 872-873.
La Condesa de Pardo Bazán, "Los años rojos", *La Ilustración Española y Americana*, 48 (30-XII-1915), pp. 982-983.
Juan José Llovet, "Invierno", *La Ilustración Española y Americana*, 48 (30-XII-1915), p. 987.
Ramón Gómez de la Serna, "La muñeca rusa", *La Ilustración Española y Americana*, 48 (30-XII-1915), pp. 990-991.

1.6. *Blanco y Negro* (1917-1930).

1.6.1. Portadas.

"Un revistero de salones", *Blanco y Negro*, 1346 (4-III-1917).
"Noche de verbena", *Blanco y Negro*, 1371 (26-VIII-1917).
"La dama de la rosa", *Blanco y Negro*, 1555 (6-III-1921) .
"El romántico", *Blanco y Negro*, 1600 (15-I-1922)
Blanco y Negro, 1631 (20-VIII-1922)
Blanco y Negro, 1699 (9-XII-1923)
Blanco y Negro, 1733 (3-VIII-1924)
Blanco y Negro, 1742 (5-X-1924)
Blanco y Negro, 1770 (19-V-1925)
Blanco y Negro, 1789 (30-VIII-1925)
Blanco y Negro, 1798 (18-X-1925)
Blanco y Negro, 1802 (22-XI-1925)
"Tarde de domingo", *Blanco y Negro*, 1916 (5-II-1928)
Blanco y Negro, 1974 (17-III-1929)
Blanco y Negro, 1999 (8-IX-1929)
Blanco y Negro, 2043 (13-VII-1930)
Blanco y Negro, 2063 (30-XI-1930)
Blanco y Negro, 2096 (26-VII-1931)
Blanco y Negro, 2106 (4-X-1931).

1.6.2. Dibujos originales.
"Escena mímica. Los amores de arlequín", *Blanco y Negro*, 1376 (30-IX-1917).
"¿Arlequín?"(Texto e ilustración sobre figurín para disfraz de carnaval), *Blanco y Negro*, 1813 (14-II-1926).
"Otoño. Las hojas de Oro", *Blanco y Negro*, 1963 (30-XII-1928).
"Paginas artísticas. Capricho", *Blanco y Negro*, 1966 (20-I-1929).
"La española inglesa", *Blanco y Negro*, 1976 (31-III-1929).

1.6.3. Ilustraciones.
Ramón López Montenegro, "Los entorchados. Dolora", *Blanco y Negro*, 1564 (8-V-1921).
Roberto Molina, "Sor Cecilia. Novela corta", *Blanco y Negro*, 1800 (15-XI-1925).
S/f., "La mujer y la casa", *Blanco y Negro*, 1807 (3-I-1926).
Alejandro Frías-Sucre y Giraud, "El triunfo de Pilarín. Novela corta,original e inédita", *Blanco y Negro*, 1816 (7-III-1926).
E. Ramírez Ángel, "Cosas de chiquillos", *Blanco y Negro*, 1817 (14-III-1926).
Ramón Pastor y Mendívil, "Ayer y hoy. La mantilla fragante", *Blanco y Negro*, 1819 (28-III-1926).
Ortiz de Pinedo, "La muerte de Tristán", *Blanco y Negro*, 1820 (4-IV-1926).
Alfonso de Viedma, "Impresiones de París. Rejuvenecerse o el schotis español", *Blanco y Negro*, 1832 (27-VI-1926).
Azorín, "Diez minutos de parada", *Blanco y Negro*, 1834 (11-VII-1926).
Azorín, "Cuento. Consejos de Ovidio", *Blanco y Negro*, 1840 (15-VIII-1926).
Matilde Muñoz, "Charlas del salón de té. Divagaciones sobre el cigarrillo", *Blanco y Negro*, 1848 (17-X-1926).
Ramón Pastor y Mendívil, "Cuento de viaje. Los encajes de la catedral", *Blanco y Negro*, 1859 (2-I-1927).
Mauricio López Roberts, "Lo que pudo ser. El amor de Leporello", *Blanco y Negro*, 1865 (13-II-1927).
Ramón Pastor, "Siluetas del dancing. La señorita del guardarropa", *Blanco y Negro*, 1877 (8-V-1927).
Raúl Perales, "Cuentos de hoy. Bailando el charleston", *Blanco y Negro*, 1881 (4-VI-1927).
Concordia Merrel, (traducción de Isabel de Palencia),*Julia aprovecha la ocasión.*, Novela, *Blanco y Negro*, 1884-1903 (26-VI al 6-XI-1927).
Mauricio López Roberts, "La muñeca profética", *Blanco y Negro*, 1889 (30-VII-1927).
Wenceslao Fernández Flórez, "Cuento de verano. Tren de bañistas", *Blanco y Negro*, 1911 (1-I-1928).
Azorín, "El topacio", *Blanco y Negro*, 1915 (29-I-1928).
Antonio de Hoyos y Vinent, "Cuento. Fatalidad", *Blanco y Negro*, 1916 (5-II-1928).
José Alsina, "Máscaras. Quién es polichinela", *Blanco y Negro*, 1918 (19-II-1928).
José María Pemán, "La vida provinciana. No es para niñas", *Blanco y Negro*, 1939 (15-VII-1928).
Mauricio López Roberts, "Cuento. La cajita de ágata", *Blanco y Negro*, 1948 (16-IX-1928).
José Maria Salaverría, "Ayer y hoy. Los cafés románticos", *Blanco y Negro*, 1954 (28-X-1928).
Lorenzo Guardiola Tomás, "Loa del ingenioso hidalgo. La locura de Don quijote", *Blanco y Negro*, 1962 (22-XII-1928).
Azorín, "Españoles. Don Luis de Góngora", *Blanco y Negro*, 1995 (11-VIII-1929).
Ricardo León, "La hora de la verdad", *Blanco y Negro*, 2016 (5-I-1930).
Gabriel Greiner, "Cuento folletinesco. Las alhajas de la muerta", *Blanco y Negro*, 2022 (16-II-1930).
Manuel Bueno, "Cuentos españoles. La joya del marqués", *Blanco y Negro*, 2026 (16-III-1930).
Roberto Molina, "Uno de tantos. Vieja bohemia literaria", *Blanco y Negro*, 2033 (4-V-1930).
Antoniorrobles,(Gente menuda), "Cuento infantil. Guerra a Gordinflas", *Blanco y Negro*, 2039 (15-VI-1930).
Magda Donato, "La bruja Pildorilla", *Blanco y Negro*, 2047 (10-VIII-1930).
Elena Fortún, "El pastor y la serpiente", *Blanco y Negro*, 2052 (14-IX-1930).
J. Pastor Williand, "Desengaño", *Blanco y Negro*, 2084 (26-IV-1931).
José Oliver Molina, "Los ojos de la otra. Concurso de novela corta", *Blanco y Negro*, 2119 (3-I-1932).
Wenceslao Fernández Flórez, *Fantasmas*, *Blanco y Negro*, 2177 (5-III-1933) al 2225 (4-II-1934).
Ramón Neyra Govantes, "Los secretos del hombre", *Blanco y Negro*, 2178 (12-III-1933).

J. Polo Benito, "Consumatum est", *Blanco y Negro*, 2182 (9-IV-1933).
Federico Santander, "¿Año nuevo? Sueño de una noche de invierno", *Blanco y Negro*, 2316 (29-XII-1935).

1.6.4. Publicidad Floralia.
Blanco y Negro, 1306 (28-V-1916) .

1.7. *Los Lunes de El Imparcial* (1920-1923).
J. López Barbadillo, "Cuentistas españoles, Estampa antigua", *Los Lunes de El Imparcial* (24-X-1920).
Joaquín López Barbadillo, "El jardín del cura", *Los Lunes de El Imparcial* (11-IX-1921).
Emilio Gutiérrez-Gamero, "Filomena y Florentina", *Los Lunes de El Imparcial* (22-X-1922).
Mauricio Bacarisse, "El primer desgaje. Recuerdos sentimentales de un médico", *Los Lunes de El Imparcial* (29-X-1922).
Francisco Camba, "Mal cativo", *Los Lunes de El Imparcial* (5-XI-1922).
Pedro de Répide, "La moza vieja. Novela corta", *Los Lunes de El Imparcial* (19-XI-1922).
Emilio Gutiérrez-Gamero, "Váyase lo uno por lo otro. Novela corta", *Los Lunes de El Imparcial* (3-XII-1922).
Francisco Camba, "El hijo de la meiga. Novela corta", *Los Lunes de El Imparcial* (10-XII-1922).
Andrés González-Blanco, "Amor de marino. Novela corta", *Los Lunes de El Imparcial* (24-XII-1922).
Roberto Molina, "Entre todos. Novela corta", *Los Lunes de El Imparcial* (31-XII-1922).
Emilio Gutiérrez-Gamero, "La marquesa de Vallvizana. Novela corta", *Los Lunes de El Imparcial* (7-I-1923).
Diego San José, "Sor Juana Inés. Novela Ejemplar", *Los Lunes de El Imparcial* (14-I-1923).
Augusto Martínez Olmedilla, "El príncipe encantado. Novela corta", *Los Lunes de El Imparcial* (21-I-1923).
Francisco Camba, "El naufragio. Novela corta", *Los Lunes de El Imparcial* (28-I-1923).
Juan A. Meliá, "La plaga. Novela corta", *Los Lunes de El Imparcial* (11-II-1923).
Ramón Gómez de la Serna, "La gallipava. Novela corta", *Los Lunes de El Imparcial* (18-II-1923).
Emilio Gutiérrez-Gamero, "A lo hecho… pecho. Novela corta", *Los Lunes de El Imparcial* (25-II-1923).
Antonio Robles, "La princesa de los muñecos. Novela corta filmada *Los Lunes de El Imparcial* (4-III-1923).
Ramón María Tenreiro, "La gavilla del Bexato. Novela corta", *Los Lunes de El Imparcial* (11-III-1923).
José María Matheu, "Las hijas de Elena. Novela corta", *Los Lunes de El Imparcial* (18-III-1923).
Huberto Pérez de la Ossa, "El fratricidio del santo. Novela corta", *Los Lunes de El Imparcial* (25-I-1923).
Emiliano Ramírez Ángel, "Tenía mucha prisa. Novela corta", *Los Lunes de El Imparcial* (1-IV-1923).
Francisco Camba, "Seducción", *Los Lunes de El Imparcial* (8-IV-1923).
Emilio Gutiérrez-Gamero, "El pernetas", *Los Lunes de El Imparcial* (15-IV-1923).
Margarita Nelken, "El veneno. Novela corta", *Los Lunes de El Imparcial* (22-IV-1923).
Rafael Cansinos Assens, "La epopeya de las alas. Novela corta", *Los Lunes de El Imparcial* (29-IV-1923).
Diego San José, 'Una mala aventura del rey-poeta. Patraña histórica", *Los Lunes de El Imparcial* (6-V-1923).
José Montero Alonso, "Porque él la quería. Novela corta", *Los Lunes de El Imparcial* (13-V-1923).
J. Ortiz de Pinedo, "El pasado. Novela corta", *Los Lunes de El Imparcial* (27-V-1923).
M.O. Benavides, "La muerte de Lisa. Novela corta", *Los Lunes de El Imparcial* (3-VI-1923).
Pedro de Répide, "Alma y cuerpo. Novela corta", *Los Lunes de El Imparcial* (10-VI-1923).
Emilio Gutiérrez-Gamero, "¡Abajo lo existente! Novela corta", *Los Lunes de El Imparcial* (17-VI-1923).
Augusto Martínez Olmedilla, "Figulina", *Los Lunes de El Imparcial* (24-VI-1923).
Artemio Precioso, "Cadena perpetua. Novela corta", *Los Lunes de El Imparcial* (1-VII-1923).
Luis Astrana Marín, "Una visita de la reina Mab. Novela corta", *Los Lunes de El Imparcial* (8-VII-1923).
José Más, "La sangría. Novela corta", *Los Lunes de El Imparcial* (15-VII-1923).
José María Salaverría, "Viraje en redondo.* Novela corta", *Los Lunes de El Imparcial* (29-VII-1923).
José María de Acosta, "La niña enamorada. Novela corta", *Los Lunes de El Imparcial* (5-VIII-1923).
César Falcón, "La primera inquietud de don Apolonio. Novela corta", *Los Lunes de El Imparcial* (12-VIII-1923).
Roberto Molina, "El genio de la especie. Novela corta", *Los Lunes de El Imparcial* (19-VIII-1923).
Alberto Insúa, "Para que no sufra mamá Sabel. Novela corta", *Los Lunes de El Imparcial* (26-VIII-1923).
José Castellón, "La cofradía del hambre. Novela corta", *Los Lunes de El Imparcial* (2-IX-1923).
José López Rubio, "El corsario. Novela corta", *Los Lunes de El Imparcial* (9-IX-1923).

Ricardo Beyn, "La víctima de sus ideas. Novela corta", *Los Lunes de El Imparcial* (16-IX-1923).
Emilio Gutiérrez Gamero, "Humo de pajas. Novela corta", *Los Lunes de El Imparcial* (23-IX-1923).
Diego San José, "La cinta verde. Novela corta", *Los Lunes de El Imparcial* (30-IX-1923).
Enrique Domínguez Rodiño, "El veneno de América. Novela corta", *Los Lunes de El Imparcial* (7-X-1923).
Manuel Fernández y González, "La castellana de Vejer. Novela corta", *Los Lunes de El Imparcial* (14-X-1923).
F. Martínez-Corbalán, "Don Juan de Asís. Novela corta", *Los Lunes de El Imparcial* (21-X-1923).
Leopoldo López de Saá, "Por el Cristo de Candas. Novela corta", *Los Lunes de El Imparcial* (28-X-1923).
E. Contreras y Camargo, "El premio del dolor. Novela corta", *Los Lunes de El Imparcial* (4-XI-1923).
Wenceslao Fernández Flórez, "Lo que piensan los muertos. Novela corta", *Los Lunes de El Imparcial* (11-XI-1923).
Enrique Domínguez Rodiño, "El microbio del canto. Novela corta", *Los Lunes de El Imparcial* (25-XI-1923).
Cristóbal de Castro, "El cofrecillo de Paulona. Novela corta", *Los Lunes de El Imparcial* (2-XII-1923).
Emilio Gutiérrez-Gamero, "Mi alma. Novela corta", *Los Lunes de El Imparcial* (9-XII-1923).
Huberto Pérez de la Ossa, "El murciélago. Novela corta", *Los Lunes de El Imparcial* (16-XII-1923).
Juan G. Olmedilla, "El chaleco del diablo. Novela corta", *Los Lunes de El Imparcial* (23-XII-1923).
Joaquín Aznar, "La verdad. Novela corta", *Los Lunes de El Imparcial* (30-XII-1923).

1.8. Cosmópolis (1928-1930).

Fernando Calleja, "El giro", *Cosmópolis*, 4 (III-1928), pp. 42-43.
Alberto Botín Polanco, " La corbata", *Cosmópolis*, 11 (X-1928), pp. 65-67.
Antonio Hernández Catá, "Los rosales de don Miguel de Mañara", *Cosmópolis*, 31 (VII-1930), pp. 13-18.

1.9. *Estampa* (1928-1936).

Baby, "La pagina de Baby", *Estampa*, 12 (20-III-1928).
Gloria Zamacois, "El señor Sandrel", *Estampa*, 15 (10-IV-1928).
Sara Insúa, "El hombre más rico del mundo", *Estampa*, 19 (8-V-1928).
Concha Espina, "El caso de Ramón Valenti", *Estampa*, 28 (10-VII-1928).
Manuel Chaves, "El marido de la fea", *Estampa*, 29 (17-VIII-1928).
Matilde Muñoz, "La sonrisa", *Estampa*, 43 (23-X-1928).
Francisco Camba, "El regreso", *Estampa*, 62 (12-III-1929).
Baby, "El ogro a régimen", *Estampa*, 78 (9-VII-1929).
J. Díaz González, "La montaña de la nieve", *Estampa*, 81 (30-VII-1929).
Augusto D' Halmar , "La provincia", *Estampa*, 129 (1-VII-1930).
Magda Donato, "Reportajes de Ahora. Un mes entre las locas" [publicidad], *Estampa*, 220 (2-IV-1932).
Magda Donato, "En el paraíso de los juguetes. (Viaje a tierras de Alicante)", *Estampa*, 363 (30-XII-1934).
Ramón Gómez de la Serna, "Siluetas de Pombo. Tipos raros de Pombo", *Estampa*, 370 (16-II-1935).
—, "Siluetas de Pombo. Café y aquelarre", *Estampa*, 375 (23-III-1935).
—, "Siluetas de Pombo. Noche movida", *Estampa*, 390 (6-VII-1935).
—, "Siluetas Pombo. Algunos desaparecidos", *Estampa*, 398 (31-VIII-1935).
—, "Cosas de Pombo. Nuevos lunáticos", *Estampa*, 439 (13-VI-1936).

1.10. *Ahora* (1930-1936).

Salvador Bartolozzi, *El cinetín de Ahora. Daysy la mecanógrafa fatal*, *Ahora* (21-XII-1930 al 5-IV-1931),
Magda Donato, "Con los cómicos de la legua. Andanzas y aventuras de la ilustre actriz Carmen Noriega (nuestra compañera Magda Donato) por las compañías de la pipi", *Ahora* (1 al 6-I-1933).
Ramón del Valle-Inclán, *El trueno dorado*, *Ahora* (19-III al 25-IV-1936).

1.11. Otras colaboraciones en prensa.

Portadas *Buen Humor*, 7 (15-I-1922) y 8 (22-I-1922).
Pedro García Valdés, "Cuentos españoles de humor. *Un récord* extraordinario", *ABC* (14-XI-1930)

Michael Osten, "Antes que te cases", *Esto* , 6 (8-II-1934).

2. Portadas e ilustraciones de Salvador Bartolozzi en colecciones de novela corta.

2.1. El cuento semanal (1911).

Federico García Sanchiz, *Pastorela*, El Cuento Semanal, 218 (3-III-1911).
Javier Valcarce, *Acaso*, El Cuento Semanal, 233 (16-VI-1911).
Prudencio Iglesias, *Los aventureros del gran mundo*, El Cuento Semanal, 247 (22-IX-1911).

2.2. La novela de Ahora (c. 1911-1913).

Presento un listado provisional de obras a partir del primer número -el 105- que he localizado con portada de Bartolozzi. Del total de 206 títulos publicados en esta tercera época he localizado alrededor de un centenar (algunos encuadernados sin cubiertas), con cierta regularidad entre los núms. 22 y 76 -época en la que todavía no aparece el dibujante- y desde el núm. 105 hasta el final de la colección (los señalados con asterisco [*] corresponden a los números no localizados). Si bien las entregas de la colección aparecen sin fechar, su primera edición puede datarse entre 1911 y 1913, siendo posteriormente reeditados en números sueltos o en tomos encuadernados). A partir del número 184 desaparecen en la colección las ilustraciones interiores excepto en los casos que se especifican.

Charles Foley, *El tutor*, La Novela de Ahora, núm. 105. Portada e ilustraciones de Bartolozzi
E. de Autran, *O tempora!O mores!*, La Novela de Ahora, núm. 106*
Daniel Lesueur, *La inspiradora*, La Novela de Ahora, núm. 107*
G. Le Fauve, *El imperio de los aires*, La Novela de Ahora, núm. 108*
Georg Ebers, *Uarda*, La Novela de Ahora, núms. 109-111*
R. Ortega y Frías, *Un reinado de sangre*, La Novela de Ahora, núm. 112-117*
Paul de Kok, *Feminismo en acción*, La Novela de Ahora, núms. 118-119. Portada de Bartolozzi. Ilustraciones de Palao.
Ch Solo, *Una república fantástica*, La Novela de Ahora, núms. 120-121*
P. et V. Margueritte, *El jardín del rey*, La Novela de Ahora, núm. 122. Portada de Bartolozzi.
Emilio Salgari, *El rey de la pradera*, La Novela de Ahora, núms. 123. Portada de Bartolozzi. Ilustraciones de Palao.
Pierre Maël, *El drama de Rosmeur*, La Novela de Ahora, núm. 124*
Edouard Rod, *Mademoiselle Anita*, La Novela de Ahora, núms. 125. Portada de Bartolozzi. Ilustraciones de Palao.
Paul Feval (hijo), *La herencia de Bellecroix*, La Novela de Ahora, núms. 126-128. Portada de Bartolozzi.
Marc Donat, *El muerto-vivo*, La Novela de Ahora, núm. 129. Portada e ilustraciones de Bartolozzi.
Guy de Téramond, *El milagro del profesor Wolman*, La Novela de Ahora, núms. 130. Portada de Bartolozzi. Ilustraciones de Manuel Picolo.
Albert Boissière, *Se ha cometido un crimen*, La Novela de Ahora, núms. 131-132. Portada e ilustraciones de Bartolozzi.
Albert Boissière, *Una aventura trágica*, La Novela de Ahora, núms. 133-134. Portada de Bartolozzi. Ilustraciones de Maurice de Lambert.
Albert Boissière, *El hombre sin cara*, La Novela de Ahora, núms. 135-136. Portada e ilustraciones de Bartolozzi.
Albert Boissière, *Z… el estrangulador*, La Novela de Ahora, núms. 137-138. Portada e ilustraciones de Bartolozzi.
R. Ortega y Frías, *La justicia de Dios*, La Novela de Ahora, núm. 139-144, Portada de Bartolozzi.
George Ebers, *Homo sum*, La Novela de Ahora, núm. 145*
Michel Corday y André Couvreur, *El lince*, La Novela de Ahora, núm. 146. Portada e ilustraciones de Bartolozzi.
Pierre Sales, *El platero de Milán*, La Novela de Ahora, núm. 147. Portada de Bartolozzi. Ilustraciones de Manuel Picolo.
Mme. Augustus Craven, *La clave del enigma*, La Novela de Ahora, núm. 148-149*
Fred M. White, *Los cuatro dedos*, La novela de Ahora, núm. 150-151. Portada e ilustraciones de Bartolozzi.

Charles Foley, *Unos pasos en la obscuridad…*, La Novela de Ahora, núms. 152-153. Portada e ilustraciones de Bartolozzi.
E. Marlitt, *El secreto de la solterona*, La Novela de Ahora, núm. 154-155. Portada de Bartolozzi. Ilustraciones de Palao.
Ponson du Terrail, *El baile de las víctimas*, La Novela de Ahora, núms. 156-157. Portada e ilustraciones de Bartolozzi.
Ponson du Terrail, *La ramilletera del Tívoli* (Segunda parte de El baile de las víctimas), La Novela de Ahora, núm. 158. Portada e ilustraciones de Bartolozzi.
M. Zévaco, *La torre de Nesle*, La Novela de Ahora, núm. 159-162*
- *Margarita de Borgoña*, La Novela de Ahora, núm. 163-164*
E. Salgari, *Los hijos del aire*, La Novela de Ahora, núms. 166-167. Portada de Bartolozzi. Ilustraciones de Picolo.
Fred M. White, *Un viaje trágico*, La Novela de Ahora, núms. 168-169. Portada de Bartolozzi.
Max Pemberton, *El misterio del corazón verde*, La Novela de Ahora, núms. 170-172. Portada e ilustraciones de Bartolozzi.
E. Salgari, *Un viaje al Polo*, La Novela de Ahora, núms. 173-174. Portada de Bartolozzi.
R. Ortega y Frías, *La Casa de Tócame-Roque*, La Novela de Ahora, núms. 175-179. Portada de Bartolozzi.
Charles Garvice, *Lady Irene*, La Novela de Ahora, núms. 180-182. Portada e ilustraciones de Bartolozzi.
Marie Leigthon, *El secreto del millonario*, La Novela de Ahora, núms. 183-184. Portada de Bartolozzi.
Charles Garvice, *Herencia de odio*, La Novela de Ahora, núms. 185-186. Portada de Bartolozzi.
Gaston Leroux, *El sillón trágico*, La Novela de Ahora, núms. 187. Portada de Bartolozzi.
F. Hume, La reina Misterio, La Novela de Ahora, núms. 188-189.*
Sir William Magnay, *Un gran negocio de brillantes*, La Novela de Ahora, núms. 190-191. Portada de Bartolozzi.
M. C. y R. Leighton. *Miguel Dred, detective*, La Novela de Ahora, núms. 192-193*.
Burford Delaunoy, *La casa del muerto*, La Novela de Ahora, núm. 194. Portada de Bartolozzi.
Fred M. White, *La daga misteriosa*, La Novela de Ahora, núms. 195-196. Portada de Bartolozzi. Ilustraciones sin firma.
Weatherby Chesney, *La maldición de Siva*, La Novela de Ahora, núm. 197. Portada de Bartolozzi.
Max Pemberton, *El doctor Javier*, La Novela de Ahora, núm. 198. Portada de Bartolozzi.
Fred M. White, *El poder de las tinieblas*, La Novela de Ahora, núm. 199. Portada de Bartolozzi.
Edmond About, *La nariz de un notario*, La Novela de Ahora, núm. 200. Portada de Bartolozzi.
Wilkie Collins, *Sin nombre*, La Novela de Ahora, núms. 201-203. Portada de Bartolozzi.
Max Pemberton, *Beatriz de Venecia*, La Novela de Ahora, núms. 205-206. Portada de Bartolozzi.

Como información adicional indico a continuación los títulos no localizados a partir del núm. 77, aunque es previsible que la colaboración de Bartolozzi se inicie algunos números más adelante, siendo a partir de entonces casi segura su presencia regular como dibujante de todas las portadas:

F. de Boisgobey, *La conspiración del alfiler rojo*, La Novela de Ahora, núms. 77-78.

Charles Foley, *Flor de sombra*, La Novela de Ahora, núms. 79-80.

Lewis Wallace, *Ben- Hur*, La Novela de Ahora, núms. 81-82bis.

A. Reschal, *La mujer pájaro*, La Novela de Ahora, núm. 83.

F. L. Parreño, *Pedro el Temerario*, La Novela de Ahora, núms. 84-87.

- *La heroina Zegrí*, La Novela de Ahora, núms. 89-90.

H. Buteau, *Querer*, La Novela de Ahora, núm. 91.

E. Salgari, *La costa de marfil*, La Novela de Ahora, núms. 92-93.

P. Maël, *Los salteradores del mar*, La Novela de Ahora, núm. 94.

P Feval, *La niña robada*, La Novela de Ahora, núms. 95-97. Ilustraciones de Palao.

T. Tárrago, *Alta Hulfe* , y P. Escamilla, *La taza de porcelana*, La Novela de Ahora, núm. 98.

F. du Boisgobey, *El club de los cuellos negros*, La Novela de Ahora, núms. 99-101.

E. Salgari, *El capitán de la Djumna*, La Novela de Ahora, núm. 102. Ilustraciones de M. Alcázar.
Aladino o la lámpara maravillosa (Especial para niños), La Novela de Ahora, núm. 103.
T. Tárrago, *Historia de un sombrero blanco*, La Novela de Ahora, núm. 104.

2. 3. El Libro Popular (1913-1914).
Ramón Gómez de la Serna, *El Ruso*, El Libro Popular, núm 10 (11-III-1913).
Alberto Insúa, *Tres líneas del "Matin"*, El Libro Popular, núm. 16, (22-IV-1913).
Antonio Hernández Catá, *La piel*, El libro Popular, núm. 18 (6-V-1913).
Eduardo Barriobero, *El robo de la joyería de la calle real*, El libro Popular, núm. 19 (13-V-1913).
Pompeyo Gener, *Su excelencia*, El Libro Popular, núm. 21 (27-V-1913).
Roberto Molina, *Un veterano*, El libro Popular, núm. 22 (3-VI-1913).
Fernando Mora, *La guapa de Cabestreros*, El Libro Popular, núm. 28 (15-VII-1913).
Alberto Insúa, *En memoria de Víctor Bruzón*, El Libro Popular, núm. 30 (29-VII-1913).
Gonzalo Morenas de Tejada, *El sacrificio de un ingenuo*, El Libro Popular, núm. 38 (23-IX-1913).
E. Ramírez Ángel, *Cambio de conversación*, El Libro Popular, núm. 40 (7-X-1913).
Carmen de Burgos, *Malos amores*, El libro Popular, núm. 11 (17-III-1914).

2.4. La Novela de Bolsillo (1914).
Ramón Gómez de la Serna, *El doctor inverosímil*, La Novela de Bolsillo, núm. 22 (4-X-1914)
Alejandro Larrubiera, *Su excelencia se divierte*, La Novela de Bolsillo, núm. 27 (8-XI-1914)
2.5. Los Contemporáneos (1915-1917).
Eduardo Zamacois, *Mirando hacia atrás* (páginas autobiográficas de una vida en la que sólo hubo erratas), Los Contemporáneos, núm. 346 (13-VIII-1915).
Xavier Cabello Lapiedra, *Cuadro de historia*, Los Contemporáneos, núm. 354 (8-X-1915).
Manuel Bueno, *El sabor de la vida*, Los Contemporáneos, núm. 362 (3-XII-1915).
Benito Pérez Galdós, "Dichas y desdichas de la civilización", Los Contemporáneos, núm. 367 (7-I-1916).
Carmen de Burgos, Colombine, *Los usureros*, Los Contemporáneos, núm. 371 (4-II-1916).
Luis Antón del Olmet, *Las mandíbulas*, Los Contemporáneos, núm. 405 (29-IX-1916).
Antonio de Hoyos y Vinent, "La escuela de Caco", Los Contemporáneos, núm. 416 (29-XII-1916).
F. Martínez Corbalán, *El pobre Juan*, Los Contemporáneos, núm. 440 (15-V-1917).

2.5. La Novela Semanal (1921-1923).
José María Carretero (El caballero audaz), *La venganza del recuerdo*, La Novela Semanal, 2 (2-VII-1921).
Ramón Pérez de Ayala, *Cuarto menguante. Novelita ingenua y sentimental*, La Novela Semanal, 14 (24-IX-1921).
Carmen de Burgos (Colombine),*El artículos 438* , La Novela Semanal, 15 (10-X-1921).
Cristóbal de Castro, *La hija de Cronwell*, La Novela Semanal, 41, (22-IV-1922).
Alberto Insúa, *La mujer y la muñeca*, La Novela Semanal, 49, (17-VI-1922).
Cristóbal de Castro, *Jandra y el cosaco*, La Novela Semanal, 66 (14-X-1922).
Antonio de Hoyos y Vinent, *La argolla*, La Novela Semanal, 80, (20-I-1923).
Alfonso Vidal y Planas, *La camisa fatal*, La Novela Semanal, 96 (-V-1923).
José Francés, *La extraña pareja*, La Novela Semanal, 99 (2-VI-1923).
Alejandro Larrubiera, *Espejo en tinieblas*, La Novela Semanal, 121 (3-XI-1923).
Diego San José, *El pájaro suelto*, La Novela Semanal, 180 (5-I-1923)

2.6. La Novela de Hoy (1922-1924).
José María Salaverría, *El vagabundo inapetente*, La Novela de Hoy, núm. 6 (23-VI-1922).
Artemio Precioso, *El primer abrazo*, La Novela de Hoy, núm. 6 (23-VI-1922).
Ramón Pérez de Ayala, *La triste Adriana*, La Novela de Hoy. núm. 78 (9-XI-1923).
Wenceslao Fernández Flórez, *Unos pasos de mujer*, La Novela de Hoy, núm. 98 (28-III-1924).
Magda Donato, *La carabina*, La Novela de Hoy, núm. 129 (31-X-1924).

3. Portadas e ilustraciones para textos de Ramón Gómez de la Serna

El laberinto (drama), Separata de Prometeo, Imprenta Aurora, Madrid, 1910. (Portada).
La bailarina (pantomima en un acto y dos cuadros), Separata de Prometeo, Imprenta Aurora, Madrid, 1911. (Portada).
El lunático (drama en un acto), Separata de Prometeo, Imprenta Aurora, Madrid, 1912. (Portada).
Tapices, Madrid, 1913. (Portada).
El Ruso, El Libro Popular, núm 10 (11-III-1913). (Portada e ilustraciones).
El doctor inverosímil, La Novela de Bolsillo, núm. 22 (4-X-1914). (Portada e ilustraciones).
El rastro, Sociedad Editorial Prometeo, Valencia, 1915. (Portada).
"El Baile de las viudas", *Por Esos Mundos*, 240 (I-1915), pp. 27-32.
"El café recóndito", *Por Esos Mundos*, 241 (II-1915), pp. 142-151.
"Los locos de Castilla", *Por Esos Mundos*, 244 (V-1915), pp. 495-304.
"La muñeca rusa", *La Ilustración Española y Americana*, 48 (30-XII-1915), pp. 990-991.
Senos, Madrid, Imprenta Latina, 1917. (Portada).
El circo, Madrid, Imprenta Latina, 1917. (Portada).
"El saltamontes rojo", *Los Lunes de El Imparcial* (18-II-1923).
"La gallipava. Novela corta", *Los Lunes de El Imparcial* (18-II-1923).
"La paloma del rey", *La Esfera*, 581 (28-II-1925).
Las 636 mejores greguerías, París/Madrid/Lisboa, Agencia Mundial de Librería, 1927.
"Siluetas de Pombo. Tipos raros de Pombo", *Estampa* , 370 (16-II-1935).
"Siluetas de Pombo. Café y aquelarre", *Estampa* , 375 (23-III-1935).
"Siluetas de Pombo. Noche movida", *Estampa* , 390 (6-VII-1935).
"Siluetas Pombo. Algunos desaparecidos", *Estampa* , 398 (31-VIII-1935).
"Cosas de Pombo. Nuevos lunáticos", *Estampa* , 439 (13-VI-1936).

4. Otras portadas e ilustraciones editoriales.

Felix Cuquerella, *Jardín Pasional*, Madrid, 1916. (Con veintisiete dibujos de Bartolozzi, Castelao, Cerezo Vallejo, Ricardo Marín, Anselmo Miguel Nieto, Moya del Pino, Penagos, Max Ramos, Varela de Seijas y José Zamora).
Emiliano Ramírez Ángel, *La tragedia del comedor*, Helios, Madrid, 1916. (Portada).
Felipe trigo, *Miss Keiss*, Imprenta Alrededor del Mundo, Madrid, 1916. (Portada).
VV.AA., *Pastora Imperio (libro de intimidades)*, Madrid, 1916. (Ilustraciones de varios artistas).
S/f. *Clarafrente*, Madrid, Saturnino Calleja, Madrid, s.a. (Portada e ilustraciones).
José López Rubio, *Cuentos inverosímiles*, Madrid, Caro Raggio, 1924. (Portada).
Cristina de Arteaga, *Sembrad*, Saturnino Calleja, Madrid, 1926. (Ilustraciones).
Julio Camba, *La casa de Lúculo o el arte de comer. Nueva fisiología del gusto*, Madrid, CIAP, 1929. (Portada).
Miguel Pérez Ferrero, *Luces de bengala*, Madrid, Marinaleda, 1929. (Portada).
Teófilo Ortega, *La muerte es vida*, Madrid, CIAP, 1929. (Portada).
Francisco Camba, *Una morena y una rubia*, Rivadeneyra, Madrid, 1929. (Portada).
Wenceslao Fernández Flórez, *Fantasmas*, CIAP, Madrid, 1930. (Portada e ilustraciones).
Valentín de Pedro, *24 horas fuera del colegio*, Madrid, Estampa, Madrid, 1930. (Portada).
Manuel Chaves Nogales. *Juan Belmonte, matador de toros. Su vida y sus hazañas*, Madrid, Estampa 1935. (Ilustraciones)
Hans Christian Andersen, *Cuentos escogidos*, Madrid, Saturnino Calleja, 1935. (Portada e ilustraciones).
Eduardo Zamacois, *De la batalla. Crónicas*, Madrid, 1936. (Ilustraciones).

II. CARTELES DE SALVADOR BARTOLOZZI.

1916 Primer Premio en el concurso de carteles de la casa Gal. Título: "Shingetsu".
Segundo Premio en el concurso de B*lanco y Negro*. Título: "Un revistero de salones".

1917 Envío al concurso de *La Novela Cómica*. Título: "Piti".

1918 Envíos al concurso para el baile de máscaras del Círculo de Bellas Artes. Títulos: "Vaeh" y "Carnaval".

1919 Primer Premio en el concurso de la revista *Los Ciegos*.
Primer Premio en el concurso del diario *El Fígaro*.
Primer Premio en el concurso del Círculo de Bellas Artes. Título: "La destrozona".

1920 Segundo Premio en el concurso del Círculo de Bellas Artes.
Segundo Premio en el concurso de la Agencia Reyes.

1922 Primer Premio en el concurso de la Caja Postal de Ahorros.
Cartel de Fiestas de Primavera, Semana Santa y Feria de Sevilla.

1923 Tercer premio en el concurso del Círculo de Bellas Artes.
Cartel de Fiestas del Corpus de Granada.
Segundo premio en el concurso de Marqués del Mérito.

1925 Segundo premio en el concurso de Ceregumil (en colaboración con Tono de Lara).

1926 Cartel para el Congreso Internacional de Oleicultura y Exposición Olivícola Nacional.
Santander. Sardinero. Estación veraniega 1926.

1927 Cartel de Fiestas de San Fermín.

1928 Tercer premio en el concurso del Círculo de Bellas Artes.

1929 Primer premio en el concurso de *Blanco y Negro*.

1932 Cartel de la campaña "Seguro de maternidad" del Instituto Nacional de Previsión.

1933 Cartel de los vinos y licores Barbier.

III. ENVÍOS DE SALVADOR BARTOLOZZI A LOS SALONES DE LOS HUMORISTAS Y OTRAS EXPOSICIONES.

III Salón de Humoristas (1909):

- Dibujos: *Siluetas* y *Flirt*.

Reproducido en: X.Y.Z., "El último salón de humoristas", *Por Esos Mundos*, 180 (I-1910), pp. 43-48.

II Salón de Humoristas (1915):

- Dibujos: *Mujeres* y *Romanticismo*.
- Muñecos: *Muñeco*.

Mujeres, reproducido en: Manuel Abril, "Exposición de Humoristas", *La Ilustración Española y Americana*, núm. 18 (15-V-1915), p. 311.

III Salón de Humoristas (1917):

- Dibujos: *Modistilla* y *Fiesta Onomástica*.
- Muñecos: *Payaso*.

Fotografía de *Payaso*, en: Silvio Lago, "Bellas artes. Los humoristas", *La Esfera* (27-Y-1917).

IV Salón de Humoristas (1918):

Muñecos: *Toby*.

Fotografía en: Silvio Lago, "Una exposición interesante. Los humoristas", *La Esfera*, 221 (23-III-1918).

V Salón de Humoristas (1919):

- Dibujos: *Máscaras* y *Estampa*
- Muñecos: *En el retiro*, *Romántica*, *Gaonilla* y *Del pueblo*.

Fotografías de *Romántica* y *En el Retiro* en: José Francés, "La actualidad artística. El salón de humoristas", *La Esfera*, 273 (22-III-1919).

VI Salón de Humoristas (1920):

- Dibujos: *Los saltabancos* y *Apaches*
- Muñecos (seis envíos): *El apache y su compañera*.

Fotografía de *Los Saltabancos* y *El apache y su compañera*: Silvio Lago, "La vida artística. El salón de humoristas", *La Esfera*, 323 (13-III-1920).

VII Salón de Humoristas (1921):

- Dibujos: *Humildad*, *La Noche*, *La tarde del domingo*, *El carretero* y *El paseo*.

Fotografía de *El paseo*: José Francés, "El VII salón de Humoristas. Sección moderna", *La Esfera*, 379 (2-IV-1921).

VIII Salón de Humoristas (1922):

- Dibujos: (cuatro envíos) *Orfandad*.

Fotografía en: José Francés, "VIII Salón de humoristas", *Buen Humor*, 22 (11-VI-1922).

Caricatura de Bartolozzi y otros dibujantes: Sirio, "Figuras del Salón de Humoristas. Apuntes del Natural", *Nuevo Mundo*, 1481 (9-VI-1922).

IX Salón de Humoristas (1923):

- Dibujos: *Pueblo*.

Fotografía en: J. Francés, "El IX Salón de humoristas", *La Esfera*, 496 (7-VII-1923).

XII Salón de Humoristas (1930):

- Muñecos: *Viejecita*.

Fotografía en: Fortunio, "Los humoristas celebran su salón actual", *La Esfera*, 885 (20-XII-1930).

Exposición "Modernas Estampas de Madrid" (1926):

- Dibujo: *Apuntes del natural*.

Reproducido en: Luis de Galinsoga, "Los saineteros del lápiz. Modernas estampas de Madrid", *Blanco y Negro*, 1829 (6-VI-1926).

Notas.

1. Introducción. Notas para una biografía.

[1] Antonio Espina, "Bartolozzi", prólogo a *Salvador Bartolozzi. Monografía de su obra,* Méjico, Editorial Unión, 1951.

[2] María del Mar Lozano Bartolozzi ha publicado los siguientes artículos: "Salvador Bartolozzi" *Revista de Bellas Artes,* 74, núm. 30, Madrid, 1974, pp. 17-72; "Salvador Bartolozzi, entre las vanguardias y el casticismo. (La colección de dibujos originales de *Blanco y Negro*), *Norba-Arte*, V, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Extremadura, 1984, pp. 243-255; "Encuentros artísticos de Castelao y los Bartolozzi. Los Salones de Humoristas", en *Actas del Congreso Castelao,* Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, Fundación Castelao, 1989, pp. 495-519; "Los carteles y el arte publicitario de Salvador Bartolozzi (1882-1950)", *Norba-Arte*, XII, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Extremadura, 1992; "La colección de dibujos de Salvador Bartolozzi en el Museo Municipal de Madrid" en *Madrid en el contexto de lo Hispánico en la época de los descubrimientos,* Madrid, Universidad Complutense, 1994, T. I, pp. 517-534. El libro de Pedro Lozano Bartolozzi, *Pedro y Pitti*, (Ayuntamiento de Pamplona, 1986) dedicado a sus padres, incluye también algunas significativas referencias al dibujante.

[3] Antonio Espina (*op. cit*., pp. I-II) transcribe el capítulo inicial y único titulado "Mi infancia":

"Nací el 6 de abril del año 1882, en la calle de Campomanes, donde mis padres tenían una tiendecita de figurillas de escayola. Mi madre era segoviana, de Villacastín. Mi padre era italiano, de Toscana

Mal debían de andar los negocios en la tiendecita, porque poco tiempo después de nacer yo, mis padres levantaron el tabanque y se trasladaron a una casa de la calle Claudio Coello, donde se instalaron en un sotabanco interior. Allí nació, año y medio después que yo, mi hermano Benito.

Mi padre era vaciador y trabajaba —cuando podía— en estudios de escultores o en el taller de vaciado de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. Cuando había trabajo la cosa no marchaba del todo mal, pero en las temporadas en que éste escaseaba mi madre —mujer resignadamente laboriosa— tenía que subvenir a las necesidades del hogar, empleándose como asistenta y haciendo, como ella decía *de un céntimo, dos*.

Una circunstancia trágica —el suicidio del portero— dejó vacante la portería de la casa donde vivíamos y mi madre solicitó y obtuvo este empleo, retribuido con una habitación gratis y tres duros de salario al mes. La habitación se componía de tres piezas: la cocina y dos cuartos más amén de un minúsculo retrete. La portería estaba enclavada en la planta baja, al nivel de los sótanos y abría sus puertas a dos patios, uno delantero y trasero el otro. Ventanas no tenía.

Toda mi infancia y gran parte de mi juventud pasaron en este cuchitril, donde transcurrieron mis años más claros y mis sueños más exaltados. Recuerdo ahora mi vida miserable de aquellos primeros tiempos, ¡y, sin embargo!...

En aquella portería empecé a vivir, a soñar, a amar, a creer en mí... ¡a desconfiar de mi! He vivido en muchos sitios, en diversos países, pero de ninguno guardo un recuerdo tan emocionado como de aquella humilde portería de la calle de Claudio Coello.

Cuando bajamos a la portería tendría yo mis buenos cinco años. Madrid era entonces una gran ciudad que limitaba al norte con la calle de Lista, al sur con la antigua iglesia de la Concepción, al este con la calle de Velázquez y al oeste con el hotel de Villapadierna. A medida que fui creciendo estas fronteras fueron ensanchándose.

Mis padres acordaron mandarnos al colegio; en mi casa estorbábamos y en la calle *nos rompíamos* mucho. Mi pobre madre no daba abasto para remendar delantales y pantalones. El colegio —municipal— estaba situado en la misma calle de Claudio Coello entre la de Ayala y la de Hermosilla.

Mi hermano y yo salíamos temprano con algunos trozos de pan de la víspera y diez céntimos que mi madre nos entregaba para el desayuno. Frente al colegio había una lechería donde por cinco céntimos servían un vaso de café de recuelo con leche de cabras. Este establecimiento era conocido por el cafetín del tío Lucas porque el mozo que servía se llamaba Lucas. El dueño del cafetín, un hombre gordo y eternamente en mangas de camisa, detrás de su mostrador, tenía una personalidad tan borrosa y muda que no había conseguido ni dar su nombre al establecimiento. En cambio el criado era una ardilla.

Al cafetín acudían por las mañanas un público numeroso, compuesto por mendigos y vendedores callejeros. El local se llenaba de ruidos, entre los que destacaba, como nota clara, el chocar de las cucharillas sobre el mármol de las mesas. Separados del público por una baranda de madera veíanse un centenar de cabras que después de pasar la noche esperaban que la gente se marchase para salir al campo, conducidas por el diligente Lucas que al mozo de cafetín añadía el oficio de cabrero. Entre las cabras y el nada limpio público

producíase un olor especialísimo. Lo que más me evoca momentos pasados, por lejanos que estos sean, son los olores".

[4] *Ibídem*, p. I.

[5] *Ibídem*, p. III

[6] Sobre una anécdota de estos años de adolescencia referida a su primer amor, el dibujante escribió uno de sus pocos textos con carácter autobiográfico, en un tono irónico y regocijado: "La primera vez que me enamoré fue de una señora cubana que se llamaba Tula; llevaba unas batas preciosas con muchos lazos y muchos encajes; tenía un loro y cantaba canciones acompañándose con una guitarra. Vivía en la misma casa que mi familia, aunque no en las mismas condiciones, pues ella no pagaba alquiler, por la sencilla razón de que la visitaba con frecuencia un señor asmático que abría la boca como un pez al subir la escalera, y que aquel señor era el casero. Yo tenía entonces catorce años; era tímido, y sin saber lo qué, esperaba. Supe que, además del casero, también cortejaba con éxito a la bella Tula un escultor. Y seguí esperando. Luego me enteré de que con el casero y el escultor obtenía los favores de la cubana un tío mío. Aquello era para desesperarse; pero durante algún tiempo más seguí esperando. Mas estaba escrito que mi amor había de permanecer platónico, y si bien el tiempo fue borrándolo de mi corazón infantil, ha dejado en mi alma un entusiasmo singular por las canciones cubanas, las batas emperifolladas y los loros, y una antipatía extraordinaria por los señores que resoplan al subir las escaleras, sobre todo si da la casualidad de que son caseros míos" ("¿Quiere usted contarme la historia de su primer amor? [confesiones recogidas por Blanca Silveira-Armesto]", *Crónica*, 27-XII-1935; el reportaje incluye también las respuestas de Magda Donato, Hernández-Catá y Federico García Sanchiz, y las respectivas fotografías de los personajes).

[7] Antonio Espina, *op. cit*., p. III. José Francés recordaría años después la figura de don Lucas:

"Desde los sótanos del vetusto caserón de la calle de Alcalá, rodeado del mundo blanco de las paganas euritmias de los dioses helénicos y de las excelsas mujeres desnudas del ayer, Lucas Bartolozzi iba realizando una labor silenciosa y fecunda, una constante recordación de los cánones clásicos.

Yo conocí al viejo Bartolozzi, un poco brusco, recio y locuaz, con su parla pintoresca y bilingüe, con sus bigotes más blanqueados de la escayola que del tiempo y sus manos ásperas y cordiales" (*El año artístico*, 1921, Madrid, Mundo Latino, 1922, p. 52).

[8] Aunque años después en una entrevista Bartolozzi reniega de aquella formación —"Sencilla, naturalmente, sin asumir una premeditada actitud de iconoclasta asegura Bartolozzi que, afortunadamente, ha olvidado cuanto pudieron enseñarle en las aulas de San Fernando" (Fernando de la Milla, "Nuestros dibujantes. Salvador Bartolozzi", *La Esfera*, 705, 9-VII-1927, p. 14)— el gesto debe interpretarse como una muestra de rechazo a las ataduras que los métodos de la formación académica quieren imponer frente a la libertad personal; sin embargo, aun en la arbitrariedad de su factura de y pese a su voluntad de ruptura, se percibe siempre la solidez técnica y el indudable oficio adquiridos en sus años de aprendizaje

[9] "Salvador Bartolozzi", art. cit., p. 18.

[10] *Op. cit.* , p. IV.

[11] Antonio Espina, Manuel Abril ("Artistas Españoles. Salvador Bartolozzi", *Por Esos Mundos*, 222 (VII-1913), pp. 81-89) y Ramón Gómez de la Serna dan distintas versiones, más o menos novelescas, de esta anécdota. Todos coinciden en relatar un primer rechazo de Sagot al sospechar que el joven era un falsificador. Aunque Sagot reconoció pronto en Bartolozzi al verdadero autor de los dibujos, los rechazó igualmente al carecer de la firma ya cotizada de Batlle. Abril constata que el caso de Bartolozzi no era excepcional ni en París ni en España. Por su parte, Ramón Gómez de la Serna (*Automoribundia*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1948, pp. 246). dramatiza así la escena:

"En París había acreditado una firma —aún aparecían trabajos ocupándose de él y publicando sus cuadros en revistas de Francia y de Italia—, pero aquella firma no era la suya, porque un amigo suyo, Carlos Batlle, había "corrido" sus cuadros y para mayor facilidad del triunfo, porque era más osado y más hablador, había combinado que firmara las obras de Salvador con su nombre.

El "marchand" compraba telas y telas con la firma de Batlle, pero un día riñeron los dos amigos —que al cabo de los años volvieron a amistarse— y cuando Bartolozzi fue a decir al comerciante evaluador que aquellos cuadros eran suyos y que quería poner en ellos su verdadero nombre, el viejo especulador le dijo que eso no podía ser, que él había lanzado ya al mercado aquella otra firma y tenía en sus sótanos demasiados cuadros de aquel estilo para proteger ahora a otro firmante.

- ¡Pero si es el mismo! ¡si yo soy el que los ha pintado!

- No importa... Para mí usted es un desconocido".

[12] La familia posee algunas de estas obras: "De esta época conservamos algún álbum pequeño de apuntes rápidos y espontáneos, pero perfectamente denotativos de tipos y mujeres de la vida francesa; realizados con lápices de colores sombreando con blandas líneas paralelas y dibujando perfiles inconclusos; preocupándose por la captación de los personajes y siguiendo al mismo tiempo la moda marcada por Lautrec y Degas" (María del Mar Lozano Bartolozzi, "Salvador Bartolozzi, art. cit., p. 18).

[13] Citado por Manuel Abril, art. cit. p. 84.

[14] *Tristán*, "Arte, Salvador Bartolozzi", *Prometeo*, núm. XXI, 1910, p. 677. También Manuel Abril hace referencia a este encargo y detalla algunos de los datos anteriores (art. cit., p. 84).

[15] *Op.cit.*, pp. 246-247.

[16] Margarita Nelken, *Glosario. Obras y Artistas*, Madrid, Librería Fernando Fé, 1917, p. 149.

[17] Fernando de la Milla, art. cit., p.15. Pedro Lozano Bartolozzi da algunos detalles sobre aquel "flechazo" que acabó en la boda de sus abuelos a los seis meses de noviazgo. Salvador escribió a su amigo Tejedor: "He conocido a la Gioconda con tacones Luis XVI". Angustias Sánchez, según su propio testimonio, procedía de una familia de Almería que entroncaba con una dinastía torera que arrancaba de "Frascuelo" (*op. cit.*, p. 23).

[18] Sobre el ambiente del taller y la labor de don Lucas y de Benito Bartolozzi, véase: *Pablillos de Valladolid*, "Los Bartolozzi", *Por Esos Mundos*, 237 (X-1914), pp. 441-447. El autor se refiere a Salvador como "nuestro gran amigo" y constata: [...] Salvador huyó pronto de los subterráneos de la Real Academia. Y allí quedóse al lado del patriarca de la familia, Benito, su hijo menor , no menos interesante que su hermano". A propósito de Benito Bartolozzi, puede verse: Silvio Lago, "La escultura decorativa. Benito Bartolozzi", *La Esfera*, 258 (2-XI-1918).

[19] *Automoribundia*, *op. cit.*, p. 246.

[20] *Nuevos retratos contemporáneos y otros retratos*, Madrid, Aguilar, 1990, pp. 726-727.

[21] Art. cit. p. 85.

[22] Sobre esta época pueden verse algunos recuerdos de su hija Pitti —que siguió los pasos de su padre y se convirtió en dibujante y pintora cotizada— recogidos en la biografía de Pedro Lozano: Francis Bartolozzi nació el 6 de septiembre de 1908, María al año siguiente y Pedro seis años más tarde. Francis recuerda además de la relación con la familia de Sancha, la amistad de su padre con Julio Romero de Torres, que fue profesor suyo en la Escuela de Bellas Artes.

[23] *Automoribundia*, *op. cit.*, p. 247.

[24] Véase: Antonina Rodrigo, "Magda Donato redimida por Semíramis", *El Bosque*, 12 (III-1996), pp. 95-107. Rodrigo recupera interesantes datos de la biografía de esta admirable mujer. Carmen Eva Nelken (Madrid 1898-Méjico 1966) era hija del alemán Julio Nelken Waldberg y Juana Esther Mansberger. Nelken, joyero de Breslau, poseía un floreciente negocio de joyas y relojería en la Puerta del Sol, proporcionó a sus hijas, Margarita y Carmen una esmeradísima educación; sin embargo —señala Antonina Rodrigo— "el estigma de emigrantes judíos, ateos, las marginaba". Carmen sufría la marginación en el seno de su propia familia, por la preferencia casi enfermiza de su madre hacia su prodigiosa hermana mayor, de ahí la decisión de desligarse de su apellido al comenzar su actividad como actriz y escritora y adoptar el seudónimo.

[25] *Op. cit.* , p. IV.

[26] En la misma entrevista expresa alguno de los postulados del feminismo de la época mucho más moderados: "Creo que conviene que la mujer intervenga en los asuntos públicos, pero siempre muy en mujer, para ocuparse de temas relacionados con la beneficencia, la maternidad, la higiene del hogar, la escuela, etc. El feminismo debe entenderse como "feminidad cultivada, elevada, consciente"; hacerlo sinónimo de "masculinismo" es un contrasentido, sobre absurdo, peligroso y desagradable" (Artemio Precioso, "A manera de prólogo. Las ideas y los pensamientos de la gran escritora y bellísima mujer Magda Donato", en Magda Donato, *La carabina*, *La Novela de Hoy*, núm. 129, 31-X-1924, pp. 3-9). Como señala Antonina Rodrigo, (art. cit., p. 96): "Las hermanas Nelken integrarán el grupo de mujeres progresistas que influyeron en sus contemporáneas en el periodo pre-republicano y durante la república: Victoria Kent, María Maeztu, Zenobia Camprubí, Isabel de Oyarzábal... de familias mixtas, padres o madres extranjeros casados con españoles/as, cuya mentalidad los apartaba visceralmente de los valores tradicionales del país, como el mantener a la mujer en la ignorancia y la sumisión." Respecto al idilio del dibujante y la periodista, Rodrigo señala algunas de las dificultades de "un amor torturante para los dos hasta que se consolida su relación": "Bartolozzi era padre amantísimo de sus hijos, de los que le cuesta separarse. Dentro del giro de su nueva vida junto a Magda, mantendrá siempre con ellos una relación permanente y afectiva" (p. 100)

[27] Antonio Espina, *op. cit.*, p. VIII. Andrés Trapiello se refiere a Bartolozzi como "dibujante socialista" (*Las armas y las letras. Literatura y guerra civil (1036-1939)*, Barcelona, Planeta, 1994, p. 100); sin embargo, el dibujante se mantuvo, al parecer, relativamente alejado de la política antes de la Guerra Civil. Al respecto, una de las pocas muestras de su posición ideológica es su participación en la "I Exposición de arte revolucionario" celebrada en el Ateneo madrileño entre el 1 y el 12 de diciembre de 1933; Bartolozzi figura como "simpatizante" (véase la reseña de la exposición en la revista *Octubre*, 6, IV-1934, pp. 16-17). Antonina Rodrigo ratifica este extremo: tras la guerra, contra Bartolozzi no pesaba cargo alguno; sí contra Magda Donato, por su significada participación en la etapa republicana y sus comprometedores lazos familiares (art. cit. p. 106).

[28] Pedro Lozano (*op. cit.*, pp. 35-36) proporciona algunos detalles sobre el momento: el 18 de Julio Bartolozzi quedó aislado de su familia en Barcelona; en el curso de la guerra su casa madrileña quedó requisada y desaparecieron todas sus pertenencias. Al comenzar el conflicto Angustias Sánchez y los dos hijos menores estaban en Gijón. Francis y su marido Pedro Lozano salieron de Madrid y se reunieron con Salvador en Valencia, aunque después de la guerra pudieron quedarse en Pamplona protegidos por la familia Lozano. Maria del Mar Lozano señala la presencia de envíos del dibujante con motivos de la guerra —dos escenas de *Evacuados*— en el Pabellón Español de la Exposición Internacional de París de 1937, junto a obras de Climent, Souto, Rodríguez Luna Puyol entre otros ("La colección de dibujos de Salvador Bartolozzi en el Museo Municipal de Madrid", art. cit., p. 518). Véanse otros detalles en Antonina Rodrigo, art. cit., pp. 103-104

[29] Antonio Espina, *op. cit.*, p. IX. En París, Salvador y Magda coinciden en París con José Zamora, María y Ricardo Baeza, Eusebio de Gorbea y Elena Fortún, Alberti y Maria Teresa León, Pitaluga, entre otros (Antonina Rodrigo, art. cit. p. 104).

[30] Eduardo Zamacois recuerda a la pareja entre el grupo de españoles con los que convivía cotidianamente: "Allí estaban Libertad Blasco, el pintor Salvador Bartolozzi y su mujer Magda Donato, muy artista también; Antonio Zozaya, que acababa de enviudar, y vivía pobre y solitario en la vecindad del poeta Alfonso Camín; el director de "El Radical", de Valencia y luego de "El Liberal", de Madrid, Francisco Villanueva; Roberto Castrovido, Enrique Fajardo, Gonzalo de Reparaz, el historiador Rafael Altamira, el sabio Odón de Buen, el pintor Arturo Souto, y otras figuras preclaras" *(Un hombre que se va... (Memorias)*, Barcelona, AHR, 1964, p. 462) A propósito de este periodo, véase: Antonina Rodrigo, art. cit., pp. 105-107 y María del Mar Lozano Bartolozzi, "La colección de dibujos de Salvador Bartolozzi en el Museo Municipal de Madrid", art. cit.

[31] Tomás Borras, *En Madrid, patria de todos*, Madrid, Cultura Clásica y Moderna, 1964, p. 245. La exposición pudo verse sucesivamente en Buenos Aires, Méjico y Madrid. Los dibujos fueron traídos a España por Tomás Borrás y Sainz de Robles en valija diplomática y, finalmente, los herederos donaron la colección de treinta y seis dibujos al Museo Municipal de Madrid, donde entraron el 8 de abril de 1953 (véanse los detalles en: María del Mar Lozano, "La colección de dibujos de Salvador Bartolozzi en el Museo Municipal de Madrid", art. cit.). El artista había expresado repetidamente su deseo de regresar a Madrid a algunos de sus amigos; recuerda al respecto Espina: "[...] ya viejo, y en el destierro, al sentirse molesto por cualquiera de las muchas inadaptaciones que produce dicho estado, Bartolozzi solía exclamar con aquella sonrisa entre socarrona y amarga que le caracterizaba: "*A tu pueblo grulla, aunque sea con una pata*, como decía mi abuela" (*op. cit.*, p. II); lo confirma asimismo Ramón Gómez de la Serna (*Nuevos retratos contemporáneos y otros retratos*, *op. cit.*, p. 730).

[32] *Pablillos de Valladolid*, art. cit., p. 444.

[33] Ramón Gómez de la Serna, *Pombo*, Madrid, Trieste, 1986, p. 98.

[34] *Op. cit.*, p.V.

[35] Las citas tomadas respectivamente de: José Francés, "Conferencias y conferenciantes. Salvador Bartolozzi" en *El año artístico 1921*, Madrid, Mundo Latino, 1922, p. 51, y revista *Humorismo*, apud Maria del Mar Lozano Bartolozzi, "Encuentros artísticos de Castelao y los Bartolozzi. Los Salones de Humoristas", art. cit., p. 502.

[36] F. Lluch Garín, "Teatro para niños", *Sparta*, 15 (4-II-1933).

[37] Fernando de la Milla, art. cit., p. 15.

[38] Tomás Borrás, *op. cit.*, p. 246.

[39] Incluida en el catálogo del VI Salón de Humoristas (puede verse reproducida en Maria del Mar Lozano Bartolozzi, "Encuentros artísticos de Castelao y los Bartolozzi. Los Salones de Humoristas", art. cit., p. 517)

[40] Cristina de Arteaga, *Sembrad*, Madrid, Editorial Saturnino Calleja, 1926, p. 35. María del Mar Lozano localizó este autorretrato confirmado por el testimonio epistolar de la propia autora del libro ("Salvador

Bartolozzi, entre las vanguardias y el casticismo. (La colección de dibujos originales de *Blanco y Negro*)", art. cit., p. 254). El poema empieza así: Enfermo, castigado / por un mal que persiste, / tu mirar agobiado / me fijaba muy triste... / Y al hundir en tu pena / mis miradas tranquilas, /angustias de condena / nublaban tus pupilas...

41 Antonio Espina, *op. cit*., VII.

42 Magda Donato, "Con los cómicos de la legua. Andanzas y aventuras de la ilustre actriz Carmen Noriega (nuestra compañera "Magda Donato") por las compañías de la "pipi", *Ahora* (1 al 6-I-1933). Magda y Salvador realizaron una breve temporada en un perdido pueblo de Zamora. Bartolozzi interpretó diversos papeles como el del Sr. Paco en el *Juan José*, de el tío Eusebio y Bernabé (en una misma representación) en *La Malquerida*, y otros personajes en las peculiares adaptaciones de *Tosca*, *Marianela* o *Papá Gutiérrez*. En otra entrevista de tono anecdótico incluida en el semanario *Estampa*, declaraba: "mis manos son de actor [...] me gusta mucho trabajar como actor, y hasta no soy malo del todo" (César González, "Las manos", *Estampa*, 63, 19-III-1929).

43 En "La liga de los embozados" comenta el dibujante: "La capa tiene la ventaja de poderse embozar. El que se emboza adquiere un tipo magnífico y ya consagrado; embozado 1º..." (*Estampa*, 13, 22-III-1928); a la encuesta "Preguntas de *Estampa*. De todos los libros que ha leído en su vida, ¿cuál le ha impresionado más?" —a la que contestan Marañón, Concha Espina, Julián Besteiro, los Quintero, Cristóbal de Castro y Fifí Morano— responde Bartolozzi: "Los Mohicanos de París" (*Estampa*, 101, 16-XII-1929); a "Preguntas de Estampa. Si le tocara el premio gordo... ¿qué haría usted con él?" —formuladas a Marcial Lalanda, Cristóbal de Castro, Benavente, el futbolista Rubio y Perlita Greco— apunta Bartolozzi en tono burlón: "No sé, no sé... No crean que se pueden hacer tantas cosas con quince millones. Como le dé a uno por hacer catedrales o coleccionar zeppelines, se le van en un soplo. Yo —hombre prudente— creo que me limitaría a mudarme de casa y tener manicura. Y eso sí, pasaría los domingos en la sierra" (*Estampa*, 27-XII-1931). Incluyen todas fotografías de archivo del personaje.

44 Puede seguirse el pormenor del concurso de Miss España en el diario *Ahora* en sus números de febrero de 1933. Hay fotografías del jurado en los números del martes 14 y del miércoles 22. A propósito de la cabalgata de Reyes puede verse la fotografía de portada de *Ahora* (6-I-1935).

2. Salvador Bartolozzi y la renovación de la ilustración gráfica española.

1 Sobre el tema, véase: Eliseo Trenc Ballester, *Las artes gráficas en la época modernista en Cataluña*, Barcelona, Gremio de Industrias Gráficas, 1977 y Pilar Vélez, *El llibre como a obra d'art a la Catalunya vuitcentista (1850-1910)*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 1989.

2 Véanse: Javier Pérez Rojas, *Art Déco en España*, Madrid, Cátedra, 1990, pp. 90-167 (en adelante, como *Art Déco en España*), y Francesc Fontbona, "La ilustración gráfica. Las técnicas fotomecánicas" en *Summa Artis. Historia General del Arte. El grabado en España (siglos XIX y XX)*, vol. XXXII, Madrid, Espasa-Calpe, 1988, pp. 429-607.

3 "Trayectoria del cartel español moderno", *Nuevo Mundo*, 2038 (31-III-1933).

4 *Art Déco en España*, p. 13. Para la definición del concepto de *art déco*, véase también: E. de Diego, "Ilustraciones de Penagos. Déco y reminiscencia finisecular", *Goya*, 165 (1983), pp. 32-39.

5 "El concepto de la nueva literatura", en Una *teoría personal del arte* (ed. de Ana Martínez Collado), Madrid, Tecnos, 1988, p. 65.

6 Benito Pérez Galdós, *Episodios Nacionales*, Madrid, Imprenta y Lit. de La Guirnalda, 1882, T. I. Ilustrada por D. Enrique y Arturo Mélida.

7 A propósito de la evolución de la ilustración desde mediados del XIX a principios del XX, Véase: Pilar Vélez, *op. cit*. y Valeriano Bozal, *La ilustración gráfica del XIX en España*, Madrid, Alberto Corazón, 1979. También pueden verse: María del Carmen de Artigas-Sanz, *El libro romántico en España*, Madrid, CSIC, 1953 y Julián Gallego, "Notas sobre el libro ilustrado a fines del siglo XIX", *Goya*, 181-182, (1984), pp. 106-112.

8 Véase: José Ruiz-Castillo Basala, *Memorias de un editor. El apasionante mundo del libro*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1986, p. 96 e Hipólito Escolar, *Historia Universal del libro*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1993, pp. 629-636. A principios de siglo en Madrid, junto a editores como Saturnino Calleja, trabajan libreros-editores como Hernando, Victoriano Suárez, Fernando Fé, Francisco Beltrán, Pueyo y la librería de Ruiz; impresores y editores fueron el francés Dossat, Antonio Marzo y la Bailly-Baillière.

[9] "Prólogo" a M. Bouche et alii, *Ideología y texto en El Cuento Semanal (1907)*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1986, p.11; véase también: José-Carlos Mainer, "Prólogo" a *Biblioteca Renacimiento*, Madrid, El Crotalón, 1984, pp. 14-15.

[10] A propósito del desarrollo de las colecciones, véanse: Federico Sainz de Robles, *La promoción de El Cuento Semanal (1907-1925)*, Madrid, Espasa Calpe, 1975 (en adelante, como *La promoción de El Cuento Semanal*); Luis S. Granjel, "La novela corta en España", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 222, (junio-1968), pp. 477-508 y 233, (julio-1968), pp. 14-50 y *Eduardo Zamacois y la novela corta*, Salamanca, Publicaciones Universidad, 1980; M. Bouche et alii, *Ideología y texto en El Cuento Semanal (1907)*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1986; Lily Litvak, "Introducción" a *Antología de la novela corta erótica española de entreguerras 1918-1936*, Madrid, Taurus, 1993. En dichos estudios se incluyen referencias puntuales al formato y colaboradores gráficos de las principales colecciones —Granjel, en su libro sobre Zamacois, da un listado bastante completo, con algunos errores—; no obstante, sería deseable un estudio global sobre el papel de la ilustración gráfica en las colecciones de novela corta, tanto desde el punto de vista artístico, como de sus implicaciones en la recepción de los textos.

[11] José-Carlos Mainer, "Prologo" a M. Bouche et alii, *Ideología y texto en El Cuento Semanal (1907), op. cit*., pp. 12-13. En el relato del propio Zamacois en *Un hombre que se va*... , queda patente su interés por los aspectos visuales desde el momento de la concepción de la colección en 1905: "Cada número, de veinticuatro páginas, de papel couché, lo ocuparía, una novela corta, inédita, ilustrada en colores y con la caricatura del autor en la portada. Nada más. Colaborarían en ella los escritores y dibujantes más reputados, y aparecería los viernes —precisamente los viernes— al precio de treinta céntimos ejemplar (citado por Luis S. Granjel, art. cit. p. 481).

[12] Para las características formales y colaboración gráfica de la colección, véase Michel Bouche (*op. cit*., pp. 46-48) quien además de destacar la participación artística de Tovar, subraya su papel de intermediario entre Zamacois y el primer propietario, Antonio Galiardo. A propósito de Manuel Tovar, pueden verse: E. Estévez-Ortega, "Los humoristas por dentro. Tovar", *Buen Humor*, 92 (9-IX-1923); Antonio Robles, "Tovar el de los monos", *Buen Humor*, 173 (22-III-1925); José Francés, "Un glosador gráfico de la vida: Manuel Tovar", en *El Año Artístico 1925-1926*, Madrid, Lux, 1928, pp. 97-99; Fernando de la Milla, "Nuestros dibujantes. Manuel Tovar", *La Esfera*, 742 (24-III-1928). Respecto a las novedades indicadas, pueden verse las ilustraciones de Fernando Marco para la novela de García Sanchiz, *Historia romántica* (núm. 76, 12-VI-1908) y, especialmente, las de Ramón Pichot para *Corneja siniestra*... de Eduardo Marquina (núm. 85, 14-VIII-1908); es además significativa la continuidad del binomio Marquina-Pichot en los siguientes títulos: *El beso de oro* (128, 11-VII-1909), *Rosas de sangre* (núm.150, 12-XI-1909) y *Fin de raza* (núm.173, 22-IV-1910).

[13] Julio Antonio realizó las ilustraciones para la novela de Eugenio Noel, *Alma de Santa* (131, 2-VII-1909) y Castelao para la de Sofía Casanova, *Princesa del Amor Hermoso* (156, 24-XII-1909); menos interesante resulta la colaboración de un Rafael de Penagos todavía en formación (114, 5-III-1909).

[14] M. Bouche, *op. cit*., pp. 36-38.

[15] Antonio de Hoyos es también autor de dos números con variada colaboración artística de calidad sobresaliente: *La zarpa de la esfinge* (núm. 320, 12-II-1915), narración dedicada a la musa de la modernidad madrileña de la época, Tórtola Valencia, con dibujos de Zubiaurre, Nieto, Penagos, Moya del Pino, Torres Isunza, Fresno y Zamora, y *Mientras en Europa mueren*..., (núm. 416, 29-XII-1916), crónica del año 1916, con ilustraciones de Zuloaga, Romero de Torres, Inurria, Julio Antonio, Federico Beltrán, Bettina Jacometti, Durá, Zamora, Fresno, Masit y Bartolozzi.

[16] En su nota de presentación "Al público", la colección se presenta también como "hija espiritual" de los creadores de Prensa Gráfica y "hermana" de *Mundo Gráfico*, *La Esfera* y *Nuevo Mundo* (*La Novela Semanal*, núm.1, 2-VII-1921, pp. 3-5).

[17] Estas colecciones de caricaturas, sumadas a la realizada por Bagaría para el catálogo de la Editorial Renacimiento, y a otras dispersas, publicadas en prensa por dibujantes como Fernando Fresno, componen una amplia galería de retratos humorísticos de la sociedad literaria del momento. Como señala José-Carlos Mainer a propósito de Bagaría, estas caricaturas habrán de incluirse en un futuro inventario sistemático de la retratística del literato español, y figurar en el estudio detenido de su particular iconología ("Prólogo" a *Biblioteca Renacimiento, op. cit*., p. 18).

[18] Eduardo Zamacois, "El guiñol de la semana. El arte de ilustrar", *Nuevo Mundo*, 1867 (1-XI-1929). Pilar Vélez, a propósito de la función de la ilustración respecto al texto, señala la evolución a partir de un propósito didáctico —facilitar la lectura narrando gráficamente el texto—, aún vigente en el libro romántico; más adelante la imagen va ganando protagonismo hasta que, en el periodo esteticista personificado por

Apeles Mestres, adquiere un sentido francamente decorativo, llevado a las últimas consecuencias —el libro como objeto artístico— por los artistas del modernismo catalán (*op. cit*., pp. 272-274). La propuesta de Zamacois, que cumplen en gran medida los dibujantes de la promoción de Bartolozzi, se orienta hacia una fórmula ecléctica: la ilustración, más allá del mero decorativismo, debe estar íntimamente ligada al sentido del texto, pero como interpretación libre y nunca redundante.

19 Véase: Carlos Reyero Hermosilla, Las empresas editoriales de Gregorio Martínez Sierra", *Goya*, 178, (1984), pp. 211-219 y, José-Carlos Mainer, "Prólogo" a *Biblioteca Renacimiento*, *op. cit*., pp. 14-15. Ricardo Marín había realizado las ilustraciones de sus libros *Hamlet y el cuerpo de Sara Bernhardt* y *La locura de Don Quijote*, Rusiñol la portada de *Teatro de ensueño* (todas en 1905) y Xavier Gosé los dibujos de *La Feria de Neuillly* (1907).

20 Citado por José Francés, "El arte y la literatura: las hogueras de Castilla *El año artístico 1921*, Madrid, Mundo Latino, 1922, pp. 75-77. Probablemente, se trata de la conferencia dictada en la Cámara Oficial del Libro con ocasión de la Feria de Muestras de Barcelona, luego publicada en libro: Rafael Calleja, *El editor*, Madrid, Editorial saturnino Calleja, 1922.

21 Al respecto, véase el citado estudio de Pilar Vélez; también: Hipólito Escobar, *op. cit.*, pp. 572-575. El libro de artista tuvo ejemplos exquisitos en el modernismo catalán —los libros simbolistas de artistas-poetas como *Nocturn. Andante morat* (1896) de Adriá Gual, *Quan jo era noy* (1897) o *Crisantemes* (1899) de Alexandre de Riquer o *Oracions* (1897) y *Fulls de la vida*, (1989) de Rusiñol ilustrados respectivamente por Utrillo y Pichot— pero apenas aparecen el más mortecino mundo editorial madrileño. Como se indicó, Bartolozzi había ilustrado a mano un volumen de Jean Lorrain; también participó en algunos libros de poemas españoles lujosamente editados como *Jardín Pasional* de Félix Cuquerella (publicado en 1916 en Madrid con veintisiete dibujos de Bartolozzi, Castelao, Cerezo Vallejo, Ricardo Marín, Anselmo Miguel Nieto, Moya del Pino, Penagos, Max Ramos, Varela de Seijas, José Zamora), *Sembrad*, de Cristina de Arteaga (publicado por Calleja en 1926) u obras de carácter más anecdótico como el publicado en 1916: *Pastora Imperio (Libro de intimidades).*

22 Falta de rigor debida, en gran medida, a los condicionamientos ideológicos de don Saturnino. Al respecto, Cansinos Assens recordaba el criterio del editor de suprimir en las traducciones "todos aquellos pasos de la obra que no estuviesen de acuerdo con las creencias y la moral católica" (*La novela de un literato*, 1, Madrid, Alianza, p. 161).

23 Sobre los antecedentes de la prensa ilustrada en el XIX, véase: AA.VV., *La prensa ilustrada en España. Las Ilustraciones. 1850-1920*, Coloquio Internacional-IRIS, Montpeliler, Université Paul Valéry, 1996.

24 Véanse: Francisco Nieva "Evocación del antiguo Blanco y Negro" y Juan Manuel Bonet "La vida ilustrada" en *Un siglo de ilustración Española en las páginas de Blanco y Negro*, (Catálogo exposición), Zaragoza, 1993. Con motivo del número 2000, la revista rindió homenaje a sus ilustradores: "Cuarenta años de "monos". Los que hicieron Blanco y Negro", *Blanco y Negro*, 2000 (30-XII-1929), con referencias a Angel Díaz Huertas, Julio Gros, Méndez Bringa, Mecachis (Eduardo Saenz Hermúa), Ramón Cilla y su discípulo Pedro Rojas, Enrique Estevan, Cecilio Pla, Xaudaró, Santiago Regidor, Eulogio Varela, Medina Vera, Lozano Sidro, Emilio Sala, García Rodríguez, José García Ramos, José Arija y Teodoro Gascón.

25 A la muerte de Perojo, en 1908, surgió un conflicto entre los propietarios de *Nuevo Mundo*; los disidentes, con Mariano Zavala y Verdugo Landi al frente, fundaron *Mundo Gráfico*, que se impuso como competidor a las dos revistas. En 1913, Zavala y Verdugo crearon la sociedad Prensa Gráfica y consiguieron para la absorción de *Nuevo Mundo* y *Por Esos Mundos* la aportación económica de Nicolás de Urgoiti, quien consolidaba así el primer eslabón del grupo de prensa de la Papelera Española. A partir de 1924 los títulos pasaron a manos de la agencia Barcelonesa "Publicitas", que los cedió en arriendo a Prensa Gráfica hasta 1932. (J.M. Desvois, *La prensa en España (1900-1931)*, Madrid, Siglo XXI, pp. 40 y 74).

26 En el número 1, Luis Bello, en un artículo a modo de presentación editorial, "Madrid y su prensa gráfica" se refiere al *Semanario Pintoresco Español* como modelo primigenio de revista ilustrada, dirigida a un público amplio "acompañando la reproducción gráfica con una preocupación constante por la cultura, hasta el punto de realizar obra social" (Luis Bello, "Madrid y su prensa gráfica", *La Esfera*, 1, 3-I-1914).

27 *Art Déco en España*, pp. 73-74. Dedica un amplio estudio a la revista en sus páginas 67-167.

28 Francisco Verdugo, "Cómo quiere ser Nuevo Mundo", *Nuevo Mundo*, 1121 (3-VII-1915). A propósito de aquella "labor de colmena" puede ser significativo un texto posterior, "Al lector de Nuevo Mundo" (11-I-1918) firmado por los colaboradores artísticos y literarios (incluido Salvador Bartolozzi), apelando a la fidelidad de los lectores con ocasión del aumento de precio de la revista por el encarecimiento del papel y la no retribución del anticipo reintegrable del Gobierno.

[29] Véanse: J.-M. Desvois, "El fin de las *Ilustraciones*: el caso de Madrid", en *La prensa ilustrada en España. Las Ilustraciones. 1850-1920, op. cit*., pp. 343-348. Sin aludir a este cambio de dirección en el año 1915, el autor analiza la decadencia de *La Ilustración Española y Americana*, señalando como factor clave de su estancamiento la progresiva descapitalización de la empresa editora, que le impide competir con la moderna tecnología de los nuevos semanarios.

[30] "Primera proclama de Pombo (1915)", en *Ramón en Cuatro Entregas*, *op. cit*., T. II, p. 57.

[31] Silvio Lago, "La evolución artística del anuncio", *La Esfera*, 158 (6-Y-1917). Véase sobre el tema: AA.VV., *100 años del cartel español*, Ayuntamiento de Madrid, 1985; E Satué, *El diseño gráfico*, Madrid, Alianza, 1988; E. Jardí y R. Manent, *El cartelismo en Cataluña*, Barcelona, Destino, 1983 y Juan A. González Martín, "La publicidad española: orígenes y consolidación", en Jesús Timoteo Alvarez, *Historia de los medios de comunicación en España. Periodismo, imagen y publicidad (1900-1990)*, Barcelona, Ariel, 1989, pp. 141-150. Sobre el certamen del Círculo de Bellas Artes, véase: C. Vela, "Aproximación a la historia de los carteles de carnaval del Círculo de Bellas Artes" en el *Catálogo de exposición Carnavales, Colección de carteles del Círculo de Bellas Artes*, Madrid, 1985.

[32] José Francés, con motivo de la exposición retrospectiva organizada en 1932 por el Círculo de Bellas artes (muestra de los carteles de carnaval desde 1896 hasta 1932), constata la gran evolución del cartel español, sosteniendo su posición de vanguardia en el contexto europeo ("Trayectoria del cartel español moderno", *Nuevo Mundo*, 2038, 31-III-1933).

[33] *Art Déco en España*., p. 116.

[34] Véase el pormenor de la exposición en los números 10 y 11 de *Por el Arte* (XI y XII-1907), que incluyen el catálogo, reproducciones de algunos de los dibujos, artículos de Luis Folch, Luis Huidobro, Juan Villaseñor y Manuel Abril, así como un resumen de las crónicas de la prensa de la época. También: S/f., "El primer salón de caricaturistas de Madrid", *Nuevo Mundo*, 700 (1-II-1909).

[35] Pueden verse algunas reseñas a propósito de dichas exposiciones: José Francés: "El humorismo francés. Siluetas de caricaturistas", *La Esfera*, 25 (20-VI-1914); S/f., "La vida artística extranjera. los humoristas franceses", *La Esfera*, 809 (6-VII-1929).

[36] Así lo anuncia la revista tras el comentario de la exposición (X.Y.Z, "El último salón de humoristas", *Por Esos Mundos*, 180, I-1910, pp. 44-48).

[37] José Francés (Madrid 1883-1964) funcionario del cuerpo de Correos y novelista de gran popularidad en su tiempo, destacó fundamentalmente como crítico de arte, haciendo célebre en las páginas de *La Esfera* el seudónimo de "Silvio Lago". Francés se había iniciado como caricaturista llegando a publicar algunos dibujos en la revista *Monos* con el pseudónimo de *Córcholis* y caricaturas políticas en *España Nueva* como *Tik-Nay*, seudónimo tal vez tomado de una novela de Zamacois de 1900 *Tick-Nay el payaso inimitable* (véase: El caballero Audaz, "Nuestras visitas. José Francés", *La Esfera*, 153, 2-XII-1916). En 1922 ingresó como miembro de número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Sobre su biografía, véase: Joaquín Entrambasaguas, *La mejores novelas contemporáneas*, Barcelona, Planeta, 1971, T. IV, pp. 917-962; conviene confrontar el tono panegírico del estudio de Entrambasaguas, con el acre retrato trazado por Eduardo Zamacois (*Un hombre que se va... [Memorias]*, Barcelona, AHR, 1964, pp. 259-260).

"Desde que le conocí le quise bien y procuré ayudarle, no obstante parecerme vanidosillo, amigo de atraer la atención y con cierta inclinación a la obesidad. No me equivoqué. Cohabitaban en él un artista y un burócrata. Francés había nacido para asistir a los entierros importantes, lucir en la solapa una cintita de color, hablar al final de los banquetes, vestir de chaqué o de levita, y ocupar un sillón académico".

Zamacois se arroga la iniciación de Francés hacia la crítica de arte, ironizando sobre las recetas a las que debía ajustarse:

"Si te metes a crítico, te recomiendo muy seriamente que uses lentes; que, cuando salgas a la calle, lo hagas llevando algunas revistas extranjeras en la mano, que no te rías nunca y que te dejes redondear la barriga.

Convencido de la exactitud de mis indicaciones, Pepe Francés cultivó la crítica, y media docena de artículos bastaron para que los jóvenes —y aun los viejos— empezaran a tomarle en consideración. Poseído de su papel de hombre trascendental, se dejó engordar, caminaba despacio, se paraba ante los escaparates de las librerías y llevaba siempre un par de libros debajo del brazo".

Probablemente, la caricatura de Zamacois se ajustase al perfil psicológico del personaje; no obstante, difícilmente puede cuestionarse la talla de Francés como crítico de arte, que también tenía sus partidarios: así, por ejemplo Rafael Urbina considera la labor de Francés en *El Año Artístico*, como "la obra de crítica más seria que se hace en España" y recoge la opinión de Correa Calderón, quien destacaba en Francés el

entusiasmo, la ecuanimidad y la propia capacidad artística como escritor; fiel a una manera de comprender el arte, apegado a su gusto formado en el modernismo, Francés servía a la orientación del público buscando la belleza en la diversidad del arte, intentando encontrar lo bueno sin que lo moderno lo fuera por el simple hecho de su modernidad. Correa Calderón sitúa a Francés sobre los mejores críticos del momento, por el hecho de carecer del exclusivismo en el que caían a menudo los demás críticos de prestigio —Junoy, Juan de la Encina, Juan Saes, Manuel Abril o Margarita Nelken— ("El teatro, los libros y las artes españolas", *Cosmópolis*, 6, VI-1919, pp. 366-371). Por su parte, Javier Pérez Rojas señala: "su criterio de valoración es bastante ecléctico y desigual, sin embargo sí muestra una aguda sensibilidad e intuición para estimar en su justa dimensión la obra de ilustradores y humoristas contemporáneos a los que brinda su incondicional apoyo [...] No es un defensor de las vanguardias, mostrando en un principio un rotundo rechazo del cubismo, sin embargo no posterga las novedades y renovaciones que se producen en el arte español de su época, y en los años veinte dedica comentarios muy favorables a artistas que engrosan las filas de nuestra modernidad. La prosa ágil de sus escritos artísticos alcanza momentos muy brillantes" (*Art Déco en España*, p. 82). Véase también, J. A.Gaya Nuño, *Historia de la crítica de Arte en España*, Bilbao, 1975, p. 308 y Juan Manuel Bonet, *Diccionario de las vanguardias*, Madrid, Alianza, 1995, p. 256 (en adelante, por *Diccionario de las Vanguardias*); Bonet distingue el personaje surgido tras la guerra civil "símbolo mismo de lo *pompier*" del joven e inquieto crítico que fue hasta finales de los veinte.

38 Silvio Lago, "La vida artística. Una exposición de humoristas", *La Esfera*, 51 (19-XII-1914). Para el desarrollo de los Salones sigo las crónicas de Francés publicadas en la revista y los resúmenes de *El año artístico*.

39 *El año artístico 1915*, Madrid, Mundo Latino, 1916, p. 291. Como catálogo —al precio de cincuenta céntimos— se edita la revista *Humorismo*, con veinticuatro grandes páginas de dibujos inéditos de los expositores y comentarios de Francés. La portada incluye un dibujo inédito de Goya ("La exposición de humoristas", *Nuevo Mundo*, 1144, 10-XII-1915).

40 "El IIIer Salón de Humoristas", en *El año artístico 1916*, Madrid, Mundo Latino, 1917, pp. 15-16. Entre los participantes aparecen firmas de prestigio hasta entonces ausentes: Xaudaró, Sancha, Ribas, Ochoa, Baldrich, Zamora, Max Ramos o Loygorri.

41 Silvio Lago, "Una exposición interesante. Los humoristas", *La Esfera*, 220 (16-II-1918). Véanse también: Silvio Lago, "Actualidad artística. El salón de humoristas", *La Esfera*, 273 (13-III-1919) y "La vida artística. El salón de Humoristas", *La Esfera*, 323 (13-III-1920).

42 Silvio Lago, "El VII Salón de humoristas. La sección retrospectiva", *La Esfera*, 377 (26-III-1921) y "El VII Salón de humoristas. La sección moderna", *La Esfera*, 379 (2-IV-1921).

43 *El año artístico 1922*, Madrid, Mundo Latino, 1923, pp. 109-110.

44 *Ibídem*, pp. 96-97.

45 "Glosa al VII Salón de humoristas", *Cosmópolis*, 29 (V-1921), pp. 160-164.

46 "La sección española en la Exposición Internacional de Artes Decorativas de París", en *El año artístico 1925-1926*, *op. cit*., p. 134. También: "Vida Artística. La sección española en la Exposición Internacional de Artes Decorativas", *La Esfera*, 603 (25-VII-1925).

47 "Glosa desde París. España en las artes decorativas", *La Esfera*, 603 (25-VII-1925).

48 *El año artístico 1921*, *op. cit*., pp. 39-40.

49 *Ibídem*, p. 60.

50 Sobre las publicaciones del periodo, véase: Valeriano Bozal, *La ilustración gráfica del XIX en España*, *op. cit*..

51 A propósito de las publicaciones madrileñas y catalanas, véanse: Antonio Martín, *Historia del comic español. 1875-1939*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978, pp. 20-31 y 37-42 (en adelante, por *Historia del comic español*); y el capítulo "El posmodernismo y la nueva caricatura" en *Summa Artis*, *op. cit*., pp. 497-507. Algunas evocaciones de lectores de la época: E. Ramírez Ángel, "Revistas ilustradas del noventaitantos", *La Esfera*, 558 (13-IX-1924); Alejandro Miquis, "Sinesio Delgado y Madrid Cómico", *La Esfera*, 733 (21-I-1928).

52 Sobre *Papitu*, véase: Valeriano Bozal, *Arte del siglo XX en España. Pintura y escultura. 1900-1939*, Madrid, Espasa Calpe, 1995, pp. 111-124. Con *Apa* colaboraron, junto a los citados, otros dibujantes de talla como Francisco Labarta, Josep Aragay, Josep María Junoy, Joseph Mompou y Marià Pidelaserra. Bozal destaca la relación del semanario con el noucentismo, aunque lo caracteriza como ecléctico y abierto a gran

variedad de estilos. No obstante, desde 1912 el nuevo director Francesc Pujols introdujo una nueva orientación de la revista —publicada hasta 1937— incrementando su carga erótica.

53 Citado en *El año artístico 1920*, Madrid, Mundo Latino, 1921, p. 96.

54 Sobre el personaje, véase: Silvio Lago, "Siluetas de dibujantes. Sileno", *La Esfera*, 246 (14-IX-1918).

55 En el Almanaque de Navidad de 1922 (23-XII-1922) Fresno reproduce en caricatura a los colaboradores habituales, encabezados por Sileno y, en lugar preeminente, Ramón Gómez de la Serna, García Sanchiz, Estévez Ortega y Francés; el conjunto de artistas retratados coincide con la pléyade habitual de los Salones de Humoristas.

56 "Buen Humor por dentro. Pormenores curiosos de nuestra vida íntima", *Buen Humor*, 100 (21-X-1923), pp. 14-15.

57 Véase, J.M. Desvois, *op. cit*., pp. 9 y 119-120. En estas condiciones, parece quedar en retórica la arenga de José Francés, en su conferencia inaugural del Primer Salón de Humoristas de Barcelona, en 1916, animando a los dibujantes a desarrollar una verdadera crítica social y política en la caricatura, más allá de las simplificaciones de antaño, del chiste fácil o el retruécano teatral: "El humorista tiene la obligación de servir a todas las libertades de la acción y del pensamiento. Lejos de adular la mediocridad ambiente, lejísimos de adorar los ídolos de cabeza sobredorada, estómago insaciable y pies de lodo, deben los caricaturistas aguzar sus lápices contra tanta mentira convencional como encuentran los inadaptables disfrazadas de verdades eternas" (José Francés, "El Primer Salón de Humoristas, en Barcelona" en *El año artístico 1916*, *op. cit*., p. 21).

58 *Historia del comic español*, pp. 79-83.

59 Al respecto, el humorista Chumy Chúmez señala: "Todos, absolutamente todos los que hicieron aquel sorprendente humor, hacía muchos años que venían fabricando ese llamado humor "codornicesco", orgullo de la post-guerra. El humor de La Codorniz no era nuevo. Era sencillamente el mismo humor que en avanzadilla hacían algunos genios antes de que estallase nuestra famosa cruzada nacional" ("Las codornices", prólogo a *La Codorniz. Antología 1941-1944*, Madrid, Arnao, 1987).

60 Rafael Cansinos-Assens, *La novela de un literato*, 2, Madrid, Alianza, 1985, p. 17.

61 *Ibídem*, p. 20. Cansinos remata el episodio con una divertida anécdota, ilustrativa de la tacañería supina del editor y de la mansedumbre de Ramos: Palomeque le encargó el retrato de sus dos niñas, y cuando estas posaban "se coló de rondón su cabeza sin pagar más que las cabezas de las niñas".

62 Fernando de la Milla, "Charlas actuales. Rafael de Penagos", *La Esfera*, 661 (4-IX-1926), pp. 34-36; "Charlas actuales. Francisco Sancha", *La Esfera*, 663 (18-IX-1926), pp. 12-13; "Nuestros dibujantes. Roberto Martínez Baldrich", *La Esfera*, 667 (16-X-1926), pp. 10-11; "Nuestros dibujantes. Fernando Fresno", *La Esfera*, 675 (11-XII-1926), pp. 6-7; "Nuestros dibujantes. Enrique Echea", *La Esfera*, 646 (25-XII-1926), pp. 6-7; "Nuestros dibujantes. Román Bonet "Bon"", *La Esfera*, 692 (9-IV-1927), pp. 6-7; "Nuestros dibujantes. Salvador Bartolozzi", *La Esfera*, 705 (9-VII-1927), pp. 14-15. "Nuestros dibujantes. Federico Ribas", *La Esfera*, 710 (13-VIII-1928), pp.32-33; "Nuestros dibujantes. Ricardo García, *K-Hito*", *La Esfera*, 712 (27-VIII-1927), pp. 4-5; "Nuestros dibujantes. Ricardo Marín", *La Esfera*, 720 (22-X-1927), pp. 16-17; "Nuestros dibujantes. Manuel Tovar", *La Esfera*, 742 (24-III-1928), pp. 16-17; "Nuestros dibujantes, Juan Basilio", *La Esfera*, 757 (7-VII-1928), 40-41.

63 Fernando de la Milla, "Nuestros dibujantes. Ricardo Marín", art. cit., p.17. La "criticofobia", como la denomina el periodista, parece común al resto de dibujantes; así, Penagos sentencia con sorna: "El crítico no sirve para nada, ni para explicar al artista incomprendido, entre otras razones, porque el crítico no comprende tampoco al artista incomprendido" (art. cit., p. 34).

64 *Ibídem*, p. 35.

65 Fernando de la Milla, "Nuestros dibujantes. Federico Ribas", art. cit., p.33.

66 Fernando de la Milla, "Nuestros dibujantes. Roberto Martínez Baldrich", art. cit., p. 11.

67 Fernando de la Milla, "Nuestros dibujantes, Juan Basilio", art. cit., p.40.

68 En julio de 1920 La Asociación de Dibujantes inicia ya su actividad con la organización de una Exposición de dibujos y caricaturas en el Casino del Sardinero de Santander. También la Asociación celebra en el Teatro Parisiana una función a su beneficio, estrenando la revista musical *Buen Humor* interpretada por los propios dibujantes y varios artistas de *varietés* (José Francés, *El año artístico 1920*, *op. cit*., p. 330).

69 Sobre la tertulia, véase: Samuel Ros,"Las tertulias de Madrid", *Heraldo de Madrid* (23-V-1928), pp. 8-9. En el Lion d'Or se reunían junto a Francés aquellos "por aquel entonces en las filas de lucha contra los ataques que la crítica envejecida dirigía a sus salones de exposición recién inaugurados", entre otros, Juan Alcalá del

Olmo, Leal de Camara, Ramón Manchón, Tomás y Aurora Gutiérrez Larraya, Manuel Bujados, Antequera Azpiri, *K-Hito*, Estévez Ortega, *Tito*, Ricardo Marín, Pepito Zamora, Ochoa, Gómez de la Mata, Néstor o Vázquez Díaz. A los citados se unieron en los sucesivos traslados —la última sede, tras el cambio de dueño del café Jorge Juan, fueron los bajos del Hotel Nacional— otros habituales como Sancha, Inurria, Gutiérrez Solana, Bartolozzi, Xaudaró, Macho, Llorens, Quintín de Torre, *Bon*, Fresno, Moya del Pino, Verdugo, *Zas*, Juan José, Fernando Weyler, Pellicer, Echea, Antonio Robles, Luis de Tapia y Ramírez Ángel. En la época más activa, en el Café Jorge Juan, se nombraron Socios Honorarios a Benlliure, Francisco Verdugo, Andrés Segovia, Mateo Inurria y Marcelino Santamaría y se rindieron homenajes a algunos artistas europeos como Herman Paul, Porcia, Presto Bianco, Walter Gramti, Uthoff o Ramón Columba, entre otros. Pueden verse algunas informaciones con bastante asiduidad en las revistas gráficas de la época; véase por ejemplo: "La actualidad gráfica", *Nuevo Mundo*, 1687 (9-XI-1923) sobre la inauguración de "los jueves humorísticos" (también: José Francés, "Los jueves humorísticos y su nuevo local", *El año artístico 1923-1924*, Madrid, Mundo Latino, 1925, pp. 168-171); "Arte y artistas. La semana de los dibujantes", *Nuevo Mundo*, 1687 (21-V-1926) y "E. Estévez Ortega, "Un amigo de España. Herman Paul", *La Esfera*, 646 (22-V-1926), informan acerca del homenaje a Hermann Paul con Sancha como anfitrión; "La vida madrileña", *Nuevo Mundo*, 1689 (4-VI-1926) da cuenta del homenaje a Ribas y Baldrich; *Blanco y Negro*, 1915 (29-I-1928), del rendido a Enrique Uthoff.

70 Fernando de la Milla, "Nuestros dibujantes, Juan Basilio", art. cit., p. 40.

71 Véase: José Francés, *El año artístico 1925-1926* , *op. cit*., p.236.

72 "Los saineteros del lápiz. Modernas estampas de Madrid", *Blanco y Negro*, 1829 (6-VI-1926). Véase también: José Francés, *El año artístico 1925-1926* , *op. cit*., pp. 315-319.

73 La exposición de setenta y un envíos, entre caricaturas, ilustraciones y estampas decorativas, tuvo lugar en el Bureau de Información Pro España de la International Telephone and Telegraph Corporation. Pudo verse previamente en el Ateneo madrileño. Véanse: José Francés, "Vida artística. Los dibujantes españoles en Nueva York", *La Esfera*, 738 (25-II-1928); Luis de Galinsoga, "La Unión de Dibujantes Españoles en Nueva York", *Blanco y Negro*, 1877 (8-V-1927) y "Actualidades. Notas gráficas de la semana", *Blanco y Negro*, 1874 (17-IV-1927).

74 Algunas reseñas y testimonios gráficos de los salones de estos años, pueden verse en: *Blanco y Negro*, 1881 (5-VI-1927); *Blanco y Negro*, 1988 (23-IV-1929), A. Méndez Casal, "Del momento artístico. El Salón de humoristas", *Blanco y Negro*, 1990 (7-VII-1929); Fortunio, "Los humoristas celebran su Salón anual", *La Esfera*, 885 (20-XII-1930) y *Nuevo Mundo*, 1986 (1-IV-1932).

75 "Rumbos , exposiciones y artistas. Exposición de humoristas", *Blanco y Negro*, 2063 (30-IX-1930).

76 Silvio Lago, "La decimoquinta salida de los humoristas españoles", *Nuevo Mundo*, 1987 (8-IV-1932).

77 "Rumbos, exposiciones y Artistas. Salón de Humoristas", *Blanco y Negro*, 2133 (10-IV-1932).

78 Ya en 1916 Grau Miró había organizado el primer Salón de Humoristas de Barcelona, que conoció nuevas ediciones en 1918 y 1925 (José Francés, "El Primer Salón de Humoristas, en Barcelona" en *El año artístico 1916*, *op. cit*., pp. 20-34; Silvio Lago, "Los humoristas. El Salón de Barcelona", *La Esfera*, 239 (27-VII-1918) y Joaquín Ciervo, "El tercer Salón de Humoristas de Barcelona", *La Esfera*, 577 (24-I-1925). Otros certámenes comienzan a celebrarse desde 1923 y en años sucesivos en Valencia (*Art Déco en España*, p. 118), Murcia (*El año artístico 1923-1924*, *op. cit*., p. 412), Avilés (*El año artístico 1925-1926*, *op.cit*., pp. 161-166); y en San Sebastián Santa Cruz de Tenerife y Zaragoza (*ibídem*, pp. 479 y 482). El "Primer Salón de Humoristas Aragoneses" fue organizado en 1926 por la "Agrupación Augusta, "con obras de Max Foster, Aznar, Gazo, Maguña, Ladrón de Guevara, Acín, Rael, Saura, Bermudo, Alfonso, Buj, Alberto, Ugalde, Iglesias, Bueno, Echevarría, Almenara y Taixi (el cartel de Francisco Vigaray puede verse en *Blanco y Negro*, 1857, 19-XII-1926).

79 E. Estévez Ortega, "La actualidad artística. Una exposición de dibujantes", *La Esfera*, 854 (10-V-1930).

80 *Silvio Lago*, "La semana artística. La U.D.E. y su fecundo dinamismo.- El Salón de Humoristas circulante.- El primer Salón Publicitario.- Carteles y cartelistas", *Nuevo Mundo*, 2019 (18-IX-1932).

81 José Montero Alonso, "La Unión de Dibujantes se dispone a crear la primera academia de dibujo en España", *Nuevo Mundo*, 2022 (13-I-1933).

82 Manuel Abril, "Artistas españoles. Salvador Bartolozzi", *Por Esos Mundos*, 222 (VII-1913), p. 86.

83 Margarita Nelken, *Glosario. Obras y Artistas*, Madrid, Librería Fernando Fé, 1917, p. 151.

84 *Ibídem*, p. 153.

[85] A propósito de los aspectos técnicos del dibujo, véase: María del Mar Lozano Bartolozzi, "Salvador Bartolozzi, entre las vanguardias y el casticismo. (La colección de dibujos originales de *Blanco y Negro*), *Norba-Arte*, V, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Extremadura, 1984, p. 247.

[86] *Ibídem*, p. 244.

[87] Se trata de los títulos: H.K. Frenzel (ed.), *Ludwig Hohlwei*n, Berlín, 1926, adquirido en la librería Leoncio de Miguel en Fuencarral, 20 de Madrid, y *Olaf Gulbransson es war einmal*, München, Pipper Verlag München, 1934 (*Ibídem*, pp. 247-248).

[88] Margarita Nelken, *op. cit*., p. 152.

[89] Ramón Gómez de la Serna insiste en varios textos en la relación entre Bartolozzi y Picasso, identificándolos por su fondo italiano y la atracción por determinados temas como el mundo del circo o la atracción por lo marginal. En "Picassismo", al evocar el Picasso de fin de siglo, influido por Toulouse-Lautrec, abre un paréntesis para aludir a Bartolozzi: "[Picasso] Es el dibujante que hace su bohemia sentimental, esa bohemia entre altas chimeneas de las que muchos volvieron cansados demasiado pronto (Bartolozzi, mezcla española e italiana, "toulouselautreano" en las cosas que vende en Paris con la firma Batlle, hubiera sido otro Picasso, si no le hubiera asustado aquel dramático y largo alentar hacia la gloria entre hollines tristes)" (*Ismos*, Madrid, Guadarrama, 1975, p. 45). La comparación se repite en *Pombo*, donde, a propósito del malagueño, comenta: "Que se parece mucho a Bartolozzi porque es también medio español y medio italiano y se ve que es listo como el hambre y tan granuja, aunque sea más fiel a un ideal que Salvador" (*Pombo*, Madrid, Trieste, 1986, p. 289; en adelante, citado como *Pombo*); finalmente, en *Automoribundia*: "Bartolozzi, que era un Toulouse Lautrec al estilo español —que es lo que comenzó a ser Picasso [...]—" (*Automoribundia*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1948, p. 976). También Isidre Nonell fue artista marcado por su estancia en París —entre 1897-1900— y, como Bartolozzi, prefirió abandonar la capital del arte europeo y regresar a Cataluña tras lograr cierto reconocimiento; aunque el postimpresionismo de Nonell se aproxima a la línea de artistas como Gauguin o Van Gogh, presenta un talante y sensibilidad parejos a los de Bartolozzi, especialmente en su atracción por lo marginal en sus famosos dibujos de los cretinos del valle de Boí y en sus escenas de gitanas o pordioseros. Véase: Valeriano Bozal, *Arte del siglo XX en España, op. cit*., pp.70-76.

[90] Manuel Abril, "Artistas españoles. Salvador Bartolozzi", art. cit., p. 89.

[91] Tomás Borrás, *En Madrid, Patria de todos*, Madrid, Cultura Clásica y Moderna, p. 247.

[92] Ramón Gómez de la Serna, "La bailarina", *Prometeo*, núm. XXIV, Madrid, 1910.

[93] José Francés, *El año artístico 1921*, *op. cit*., p. 54.

[94] *Tristán*, "Arte, Salvador Bartolozzi", *Prometeo*, núm XXI, 1910 , p. 678.

[95] Margarita Nelken, *op.cit*., pp. 151-152 y 155.

[96] Ramón Gómez de la Serna, "Gravedad e importancia del humorismo", *Revista de Occidente*, LXXXIV (VI-1930), pp. 348-391.

[97] Fernando de la Milla, "Nuestros dibujantes. Salvador Bartolozzi", *La Esfera*, 705 (9-VII-1927), pp. 14-15. A propósito de la entrevista, puede ser revelador de la profunda autoexigencia del dibujante el hecho de que no realizase exposiciones individuales ni concurriera apenas a certámenes oficiales en Madrid; Manuel Abril comenta al respecto:"No obstante, a pesar de su historia, sigue trabajando, sin presentarse en las Exposiciones, por creerse imperfecto y no estimarse jamás lo suficientemente completo para ostentar la obra definitiva" ("Artistas españoles. Salvador Bartolozzi", art. cit., p. 89). En contraste, María del Mar Lozano recoge el testimonio de Pitti Bartolozzi que dice mucho del dandysmo y la sofisticada imagen que Bartolozzi paseaba por Madrid: "Tuvo un capricho extravagante, se compró un automóvil, pero no uno normal, sino nada menos que un Bugatti, de dos plazas descapotable que era conducido por un *chauffeur* pequeñajo y raro, que lo llevaba por Madrid." ("La colección de dibujos de Salvador Bartolozzi en el Museo Municipal de Madrid" *en Madrid en el contexto de lo Hispánico en la época de los descubrimientos*, Madrid, Universidad Complutense, 1984, p. 527).

[98] Antonio Espina, "Bartolozzi", prólogo a *Salvador Bartolozzi. Monografía de su obra*, Méjico, Editorial Unión, 1951, p. VI.

[99] José Francés, *El año artístico 1921* , *op. cit*., pp. 56-57.

[100] "A propósito del salón de humoristas franceses" en *El Año Artístico 1920*, *op. cit*., pp. 141-143.

[101] Manuel Abril, "Artistas españoles. Salvador Bartolozzi", art. cit. p. 81.

[102] Margarita Nelken, *op. cit*., 147-150.

[103] Fernando de la Milla, "Nuestros dibujantes. Salvador Bartolozzi", art. cit., p. 15.

[104] Francesc Fontbona, *op.cit.*, p. 231.

[105] Entre los trabajos para distintas editoriales he recogido los títulos siguientes: Emiliano Ramírez Ángel, *La tragedia del comedor*, Madrid, Helios, 1916; Felipe Trigo, *Miss Keiss*, Madrid, Imprenta Alrededor del Mundo, 1916; José López Rubio, *Cuentos inverosímiles*, Madrid, Caro Raggio, 1924; Miguel Pérez Ferrero, *Luces de bengala*, Madrid, Marinaleda, 1929; Teófilo Ortega, *La muerte es vida*, Madrid, CIAP, 1929; Julio Camba, *La casa de Lúculo o el arte de comer. Nueva fisiología del gusto*, Madrid, CIAP, 1929; Wenceslao Fernández Flórez, *Fantasmas*, Madrid, CIAP, 1930; Francisco Camba, *Una morena y una rubia*, Madrid, Rivadeneyra, 1929; Valentín de Pedro, *24 horas fuera del colegio*, Madrid, Estampa, 1930 y Manuel Chaves Nogales, *Juan Belmonte, matador de toros, su vida y sus hazañas*, Madrid, Estampa 1935.

[106] En el apéndice se indican las obras localizadas y el conjunto de obras de la colección previsiblemente con portadas e ilustraciones del artista.

[107] Véase, sobre los citados folletinistas: Juan Ignacio Ferreras, *La Novela por entregas. 1840-1900*, Madrid, Taurus, 1972. Por la nómina de autores y asuntos la colección de Calleja mantiene muchos de los rasgos de este tipo de publicaciones cuya mayor pujanza Ferreras sitúa entre 1840 y 1870. La editorial favorece la compra por suscripción, con precios en esta tercera época de 1'70 pesetas por mes y 19 pesetas al año, ofreciendo también los tomos ya encuadernados "en tela inglesa, con planchas de oro fino inalterable con el tiempo y la humedad y cortes rojos" de cinco o seis números a 6 pesetas. La casa describe así su producto en las contracubiertas: "Tomos en 4º mayor encuadernados en rústica con elegantes cubiertas, esmeradamente impresas sobre excelente papel y profusamente ilustrados por nuestros más apreciados dibujantes".

[108] Manuel Abril, "Artistas españoles. Salvador Bartolozzi", art. cit., pp. 86-88. Comenta también: "En la misma casa ejercita su aptitud varia dibujando ilustraciones y encuadernaciones de libros baratos, de libros lujosos y obras para muchachos en las que Bartolozzi hace pródigos de ingenuidad y gracia infantil y sencilla".

[109] *Ibídem*, p. 88. Se refiere a los siguientes títulos: Paul Feval (hijo), *La herencia de Bellecroix*, La Novela de Ahora, núms. 131-132; R. Ortega y Frías, *La casa de Tócame-Roque*, La Novela de Ahora, núms. 175-179.

[110] Albert Boissière, *Una aventura trágica*, La Novela de Ahora, núm. 134; Albert Boissiére, *Se ha cometido un crimen*, La Novela de Ahora, núms. 132.

[111] Max Pemberton, *El misterio del corazón verde*, La Novela de Ahora, núm. 172; Max Pemberton, *El doctor Javier*, la Novela de Ahora, núm. 198.

[112] Fred M. White, *La daga misteriosa*, La Novela de Ahora, núm. 196; Charles Garvice, *Herencia de odio*, La Novela de Ahora, núm. 186; Albert Boissière, *El hombre sin cara*, La Novela de Ahora, núm. 136; Eduard Rod, *Mademoiselle Anita*, La Novela de Ahora, núm. 125; ;Wilkie Collins, *Sin nombre*, La Novela de Ahora, núms. 201-203; Albert Boissiére, *Z... el estrangulador*, La Novela de Ahora, núm. 138; Paul de Kok, *Feminismo en acción*, La Novela de Ahora, núm. 118; Max Pemberton, *Beatriz de Venecia*, La Novela de Ahora, núm. 205; Fred M. White, Un viaje trágico, La Novela de Ahora, núm. 168; Charles Garvice, *Unos pasos en la obscuridad*, La Novela de Ahora, núm. 152.

[113] Albert Boissiére, *Se ha cometido un crimen*, La Novela de Ahora, núm. 131; Albert Boissière, *Una aventura trágica*, La Novela de Ahora, núm. 133; Fred M. Vhite, *El poder de las tinieblas*, La Novela de Ahora, núm. 199; Guy de Téramond, *El milagro del profesor Wolmar*, La Novela de Ahora, núm. 130.

[114] Max Pemberton, *El misterio del corazón verde*, La Novela de Ahora, núm. 170; Charles Garvice, *Herencia de odio*, La Novela de Ahora, núm. 185; Marc Donat, *El muerto vivo*, La Novela de Ahora, núm. 119; Gaston Leroux, *El sillón trágico*, La Novela de Ahora, núm. 187; Wilkie Collins, *Sin nombre*, La Novela de Ahora, núm. 204.

[115] Albert Boissiére, *Z... el estrangulador*, La Novela de Ahora, núm. 137; Albert Boissière, *El hombre sin cara*, La Novela de Ahora, núm. 135; Fred M. White, *La daga misteriosa*, La Novela de Ahora, núm. 195; Marie Leighton, *El secreto del millonario*, La Novela de Ahora, núm. 183.

[116] Emilio Salgari, *Los hijos del aire*, La Novela de Ahora, núms. 166-167; Fred M. White, *Los cuatro dedos*, La novela de Ahora, núm. 150; Max Pemberton, *El misterio del corazón verde*, La Novela de Ahora, núm. 171; Edmond About, *La nariz de un notario*; La Novela de Ahora, núm. 200, *El rey de la pradera*, La Novela de Ahora, núm. 123; Charles Foley, *Unos pasos en la obscuridad...*, La Novela de Ahora, núm. 153.

[117] Marc Donat, *op. cit.*, pp. 5 y 27. Albert Boissière, *El hombre sin cara*, *op. cit.*, núm. 136, p. 89.

[118] Pueden verse algunos ejemplos en: Marc Corday y A. Couvreur, *El lince*, La Novela de Ahora, núm. 146; *Se ha cometido un crimen*, *op. cit*., núm. 131; *El misterio del corazón verde*, *op. cit*., núm. 171 o *Unos pasos en la obscuridad*, *op. cit*., núm. 152.

[119] En el modernismo, el ex libris se difunde desde Cataluña a toda España, publicándose incluso una revista especializada, la *Revista Ibérica de ex libris* (1903-1906). Destacaron por su virtuosismo los catalanes Riquer, Triadó o Renart; fuera de Cataluña, el madrileño Eulogio Varela y el zaragozano Galiay. Sobre el tema, véanse: Francesc Fontbona, *op. cit*., p. 493-496 y Lily Litvak, "Exlibris modernistas españoles de principios de siglo" en *España 1900. Modernismo, anarquismo y fin de siglo*, Barcelona, Anthropos, 1990, pp. 75-102.

[120] Albert Boissiére, *op. cit*., núm. 138, p. 79. Este tipo de ornamentación participa en la moda clasicista del momento que se manifiesta en la presentación de productos editoriales como los ya citados de la Biblioteca Renacimiento.

[121] *Pastorela*, El Cuento Semanal, 218 (3-III-1911). Federico García Sanchiz, más popular por sus crónicas periodísticas y sus famosas charlas, fue saludado con ocasión de su irrupción en el panorama literario desde 1905 como prometedor novelista; Rafael Cansinos Assens lo caracteriza como "joven fauno, de la más clara estirpe rústica", ponderando la riqueza léxica y la claridad de sus primeros libros "en que se cantan amores y andanzas de borregueros y rústicos, y que valieron a su autor mismo el nombre de borreguero, de borreguero lírico, sabio en tañer la zampona, como los antiguos pastores griegos" (*La nueva literatura*, T. 1, Madrid, V. H. de Sanz Calleja, 1917, pp. 229-240). Para Sainz de Robles su no muy abundante narrativa tiene atractivo "por la riqueza y el brillo fulgurante de su estilo —mediterráneo, cegador en su limpieza— y por la levedad exquisita de sus temas; en ocasiones, su realismo se funde con lo poemático, y vale más que los personajes y que los temas de sus narraciones la *plasticidad* de los escenarios, naturales o artificiales"; caracteres perfectamente aplicables a *Pastorela* (*La promoción de El Cuento Semanal*, pp. 219-230 y n. 249).

[122] *Acaso*, El Cuento Semanal, 233 (16-VI-1911). Valcarce pertenecía al círculo de amistades juveniles de Ramón Gómez de la Serna y Bartolozzi.

[123] *Los aventureros del gran mundo*, El Cuento Semanal, 247 (22-IX-1911). Quizá Prudencio Iglesias —fundador de publicaciones polémicas como *La Protesta*, *La Nave* o *La Nueva Europa* y corresponsal de *Nuevo Mundo* durante la Guerra Mundial— refleja en este personaje sus propias experiencias como hombre, según le describe Sainz de Robles, "de vida exultante y aventurera, gran esgrimidor y famoso polemista". *Los aventureros del gran mundo* se ajusta a los rasgos señalados por el mismo crítico: "Todas sus novelas tienen temas de aventuras trepidantes, y están escritas con garbo" (*La promoción de El Cuento Semanal*, p. 261).

[124] *Cambio de conversación*, El Libro Popular, núm. 40 (7-X-1913). Ramírez Ángel formaba parte del estrecho círculo de amistades de Ramón y Bartolozzi, con quienes compartía su amor por Madrid, reflejado en su literatura. Autor ameno, sencillo, delicado y efusivo, de escritura "franciscana y modesta" fue el cronista del Madrid cotidiano y pintoresco de la época (*La promoción de El Cuento Semanal*, pp. 196-198 y n. 243). Incluso en esta novela, donde refleja su estancia en el París de la Belle Epoque, Ramírez Ángel no abandona la mirada provinciana del madrileño, tal vez porque —constata Cansinos-Assens— "pasó por París y no pasó por su locura" (véase su semblanza en: *La Nueva Literatura*, *op. cit*., pp. 223-228). Como advierte Eugenio de Nora (*La novela española contemporánea*, Madrid, Gredos, 1958, T.I, p. 365; en adelante, como *La novela española contemporánea*) hay mucho de injusticia del olvido de Ramírez Ángel, literato de fino humorismo en cuya escritura se encuentran en germen algunos de los aciertos de la literatura de Ramón.

[125] *Tres líneas del "Matin"*, El Libro Popular, núm. 16, (22-IV-1913) y *En memoria de Víctor Bruzón*, El Libro Popular, núm. 30 (29-VII-1913), se ajustan al juicio de Eugenio de Nora a propósito de la narrativa de Insúa: son "crónicas brillantes, maliciosas, ligeramente satíricas, superficiales y amenas" no exentas de un "dramatismo sensiblero"; ingredientes con los que el popularísimo novelista conquistó el favor del público de la época (*La novela española contemporánea*, T. I, pp. 405-412). Sobre el autor, véase también: Joaquín de Entrambasaguas, *op. cit*., vol. VI, pp. 307-34 y Bernard Barrère, "Le crise du roman en Espagne. 1915-1936. Le cas d'un romancier: Alberto Insúa", *Bulletin Hispanique*, LXXXV, 3-4 (1983), pp. 233-279.

[126] *La guapa de Cabestreros*, El Libro Popular, 28 (15-VII-1913). La novela entra en los esquemas habituales del autor, cuyas novelas se circunscriben al Madrid popular de la clase obrera y la humilde mesocracia (Véanse: *La novela española contemporánea*, T. 1, pp. 348-349 y *La promoción de El Cuento Semanal*, pp. 224-225).

[127] *El robo de la joyería de la calle real*, El Libro Popular, núm. 19 (13-V-1913). Barriobero refleja en tono festivo su experiencia como notable abogado criminalista que fue, además de frecuente huésped de las

prisiones madrileñas por delitos de imprenta. Sobre su perfil, véase: Antonio Espina, *Las tertulias de Madrid*, Madrid, Alianza, 1995, pp. 239-241; también: *La promoción de El Cuento Semanal*, p. 258.

[128] *Su excelencia*, El Libro Popular, núm. 21 (27-V-1913).

[129] *El sacrificio de un ingenuo*, El Libro Popular, núm. 38 (23-IX-1913); *Malos amores*, El Libro Popular, núm. 11 (17-III-1914).

[130] *La piel*, El Libro Popular, núm. 18 (6-V-1913). Sainz de Robles sitúa esta novela entre los mejores aciertos de Hernández Catá: "Sus novelas breves, de temas candentes y subyugadores, de construcción impecable, pueden competir con las mejores europeas de su tiempo [...] hay tres: *Los frutos ácidos*, *La piel* y *La madrastra*, que dificilmente serán superadas, tantas son su originalidad, su fuerza vital, su maestría técnica, la solidez humana de sus personajes", y cita la opinión del crítico Tenreiro: "sus temas pertenecen al alucinante mundo de las fuerzas inaprehensibles que parecen actuar obscuramente en nuestro interior más recóndito y en torno a nosotros [...] deja grabada hondamente en nuestro ánimo la angustia de las más dolientes situaciones humanas (*La promoción de El Cuento Semanal*, pp. 198-199).

[131] *Un veterano*, El Libro Popular, núm. 22 (3-VI-1913); "admirable novela corta" a juicio de Sainz de Robles (*La promoción de El Cuento Semanal*, pp. 62 y 224).

[132] *Su excelencia se divierte*, La Novela de Bolsillo, núm. 27 (8-XI-1914). El tono de la narración se corresponde con la faceta más habitual del autor, director de los semanarios festivos *Gil Blas, Sancho Panza y Madrid Alegre*. Véase: *La promoción de El Cuento Semanal*, p. 262.

[133] En las colecciones consultadas no he podido localizar la novela de F. Martínez Corbalán, *El pobre Juan*, Los Contemporáneos,núm. 440 (15-V-1917).

[134] *Mirando hacia atrás (páginas autobiográficas de una vida en la que sólo hubo erratas)*, Los Contemporáneos, núm. 346 (13-VIII-1915). Refleja aquí Zamacois su viajera infancia en Cuba, Bruselas, París y Sevilla, con breves alusiones a sus estudios en Madrid y a su primer empleo en París. Se trata de uno de los numerosos textos autobiográficos del escritor quien, a decir de Entrambasaguas, "cuando escribe su autobiografía hace novela, como cuando vive, vive novelescamente también" (*op. cit*., vol. VI, pp. 587-627); véase también: Luis S. Granjel, *Eduardo Zamacois y la novela corta, op. cit.*, en el apartado "Vida y literatura de Eduardo Zamacois", pp. 13-47.

[135] *Cuadro de historia*, Los Contemporáneos, núm. 354 (8-X-1915); *El sabor de la vida*, Los Contemporáneos, núm. 362 (3-XII-1915).

[136] Los Contemporáneos, núm. 371 (4-II-1916). Como es habitual en los relatos de la popular *Colombine*, su valor radica más en el aspecto ideológico y en la denuncia social que en sus méritos literarios. En este caso, censura los estragos de la usura que se ceba en las mujeres solas o en las viudas acosadas por las deudas, escenificando las dificultades de Margarita y su deambular por las casas de préstamo, y la lucha imposible de su novio Miguel, abogado que pleitea hasta comprender que la ley está del lado de los usureros. La acritud de la denuncia y el presunto feminismo del texto quedan en parte desactivados por un almibarado final y por la decisión del hombre de evitar a su mujer el trabajo. Sobre las novelas de Carmen de Burgos, véanse, *La novela española contemporánea*, T. II, pp. 49-53 y *La promoción de El Cuento Semanal*, pp. 209-212. Una interpretación de su feminismo, en: Nelly Clemssy, "Carmen de Burgos: novela española y feminismo hacia 1920", *Iris*, 4 (1983), pp. 39-53.

[137] *Las mandíbulas*, Los Contemporáneos, núm. 405 (29-IX-1916). Eugenio de Nora considera a Olmet "novelista entretenido, mundano, y en algún caso, de cierta entidad y hondura" (*La novela española contemporánea*, T. I, p.380); Sainz de Robles lo destaca como "prosista excepcional, de un vocabulario tan castizo como rico [...] autor de novelas largas y breves en verdad muy dignas de estima (*La promoción de El Cuento Semanal*, pp. 205-206 y n. 245-246). Luis Antón del Olmet trabajó desde muy joven como periodista de combate; llegó más adelante al puesto de director del diario *El Debate* en 1910 y en 1911 fundó y dirigió *El Parlamentario*. El tono sombrío y la violencia contenida de la novela concuerdan con el talante del autor y el literario final de su vida, asesinado por un asunto de rivalidad literaria por Alfonso Vidal y Planas.

[138] Benito Pérez Galdós, "Dichas y desdichas de la civilización", Los Contemporáneos, núm. 367 (7-I-1916).

[139] Antonio de Hoyos y Vinent, "La escuela de Caco" en *Mientras en Europa mueren...* , Los Contemporáneos, núm. 416 (29-XII-1916).

[140] De los títulos citados falta por localizar: Alfonso Vidal y Planas, *La camisa fatal*, La Novela Semanal, núm. 96 (12-V-1923)

[141] *La venganza del recuerdo*, La Novela Semanal, núm. 2 (2-VII-1921). Carretero desarrolla, con la habitual prosa cursi y chabacana y falta de inventiva que Nora le achaca (*La novela española contemporánea*, T. I. pp. 422-423) una narración esquemática y llena de tópicos: José María Heredia "El Trianerito" seduce y abandona a la adolescente María del Carmen; años más tarde la joven, convertida ahora en la rubia cosmopolita Pilar Madroñales, toma cumplida venganza enloqueciendo al torero y provocando su accidentada vuelta a los ruedos.

[142] *Cuarto menguante. Novelita ingenua y sentimental*, La Novela Semanal, núm. 14 (24-IX-1921). Véase: Miguel Angel Lozano Marco, *Del relato modernista a la novela poemática: la narrativa breve de Ramón Pérez de Ayala*, Universidad de Alicante- Caja de Ahorros Provincial de Alicante, 1983, p. 266 (El autor incluye un "Apéndice" en el que detalla las variantes entre el texto de La Novela Semanal y la novela de 1923).

[143] Andrés Amorós, *La novela intelectual de Ramón Pérez de Ayala*, Madrid, Gredos, 1972, p. 340.

[144] Se advierte un aparente error en la composición del libro al incluir como último dibujo la imagen de la criada de la fonda tras la citada escena final entre la abuela y la nieta; error que distorsiona y confunde al lector.

[145] En *El artículos 438* (La Novela Semanal, núm. 15, 10-X-1921) Colombine ilustra con una endeble anécdota —el caso de Maria Angustias, a quien su desdeñoso marido empuja al adulterio— su denuncia del artículo del Código Penal que disculpaba la violencia del esposo que sorprendiere el adulterio de la mujer.

[146] *La mujer y la muñeca*, La Novela Semanal, núm. 49 (17-VI-1922) es un rutinario melodrama salpicado de adulterios y amores imposibles: el pintor Guido de Miranda huye con la frívola esposa de su amigo Luciano, abandonando a su mujer Dionisia; Luciano, enamorado de Dionisia, termina suicidándose cuando ella perdona a su marido y regresa a su lado.

[147] *La hija de Cronwell*, La Novela Semanal, núm. 41 (22-IV-1922) y *Jandra y el cosaco*, La Novela Semanal, núm. 66 (14-X-1922). Ambas responden a la caracterización que a propósito de la narrativa de este prolífico novelista y narrador realiza Eugenio de Nora, destacando en sus novelas el "aire de ligereza y provisionalidad periodística que les otorga el encanto jugoso de lo espontáneo, pero les impide también alcanzar dimensiones profundas, contenido y calidad de obras llamadas a permanecer" (*La novela española contemporánea*, T. I, pp. 351-352).

[148] *La argolla*, La Novela Semanal, núm. 80 (20-I-1923). Eugenio de Nora cifra los mejores aciertos del singular Antonio de Hoyos en sus novelas breves: "visiones ardientes, intensas y de corta duración, pero hondo impacto en la sensibilidad, en las que el arte de Hoyos, disciplinado y contenido en cuanto a su fatal tendencia reiterativa, alcanza su máxima eficacia" (*La novela española contemporánea*, T. I, pp. 413-420). *La argolla* se ajusta a lo que Sainz de Robles considera anticipación del tremendismo espeluznante desarrollado por los novelistas de la posguerra (*La promoción de El Cuento Semanal*, pp. 193-195). Sobre la figura de Hoyos, véanse también: Rafael Cansinos Assens, *Poetas y prosistas del novecientos (España y América)*, Madrid, Editorial América, 1919, pp. 226-246; Antonio Ruiz Casado, "La novela erótica de Antonio Hoyos y Vinent", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 426 (1985), pp. 101-116 y los ensayos de Luis Antonio de Villena, "Antonio de Hoyos y Vinent, la pose y la decadencia" en *Corsarios de guante amarillo*, Barcelona, Tusquets, 1983, pp. 113-121 y "Antonio de Hoyos y Vinent en 1916" en *Máscaras y formas del fin de siglo*, Madrid, Ediciones del Dragón, 1988, pp. 113-122.

[149] *La extraña pareja*, La Novela Semanal, núm. 99 (2-VI-1923). Como en el caso de Hoyos, a juicio de Eugenio de Nora la mejor narrativa de Francés está contenida en sus novelas cortas y cuentos, donde luce el enjoyamiento de su prosa y su virtuosismo retórico sin caer en el peligro de facundia que acecha en sus novelas grandes (*La novela española contemporánea*, T. I, pp. 361-363). *La extraña pareja* es buena muestra de la "prosa pictórica" que elogia Sainz de Robles y de la técnica narrativa habitual en Francés, "sucesión de bellas estampas ligadas por un tema casi lírico o salas de un museo en el que los retratos, paisajes y bodegones tuvieran cierta sugestiva armonía capaz de llevar a la imaginación del lector-contemplador una efectividad palpitante de vida inmediata" (*La promoción de El Cuento Semanal*, p. 192). Véase también: Cansinos Assens, *La Nueva Literatura*, *op. cit*, pp. 217-221.

[150] *Espejo en tinieblas*, La Novela Semanal, núm. 21 (3-XI-1923). El autor ilustra la tesis de la novela —el matrimonio sin hijos es el "espejo en tinieblas" que menoscaba a la esposa e impulsa al hombre al adulterio— con la consabida anécdota folletinesca: Ezequiel tiene un hijo con su amante Flora, al que cría en secreto con una familia campesina; enterada su mujer Trini, perdona al esposo y recupera al hijo tomándolo como suyo.

[151] *El pájaro suelto*, La Novela Semanal, núm. 180 (5-I-1923). Ambientada en 1831, narra los manejos de la Marquesa de Vegaumbría y su azafata Petrilla para librar de la cárcel a Jaime Rubí, conspirador contra el absolutismo de *Tigrecán*. El autor pretende dar sabor verosímil a la anécdota con la aparición de personajes

históricos como Ventura de la Vega o el bandido Luis Candelas; no obstante, cae en el falseamiento y el superficial "empacho arqueológico", en la "exacerbación del espíritu arcaizante" que Eugenio de Nora (*La novela española contemporánea*, T. I, pp. 372-373) y Sainz de Robles (*La promoción de El Cuento Semanal*, pp. 225-226) achacan al conjunto de su narrativa.

152 Entre los números citados, falta por localizar el texto de Ramón Pérez de Ayala, *La triste Adriana* (La Novela de Hoy, núm. 78, 9-XI-1923), novela incluida posteriormente, en 1924, en el volumen *El ombligo del mundo* .

153 José María Salaverría, *El vagabundo inapetente (del diario de un argentino sentimental)* y Artemio Precioso, *El primer abrazo*, La Novela de Hoy, núm. 6 (23-VI-1922). Para una semblanza de Salaverría, véase: *La promoción de El Cuento Semanal*, p. 175 y n.234.

154 *Unos pasos de mujer*, La Novela de Hoy, núm. 98 (28-III-1924). Véase: José-Carlos Mainer, *Análisis de una insatisfacción: las novelas de W. Fernández Flórez*, Madrid, Castalia, 1975, pp. 268-275.

155 Magda Donato, *La carabina*, La Novela de Hoy, núm. 129 (31-X-1924).

156 Fernando de la Milla ("Nuestros dibujantes. Salvador Bartolozzi", art. cit., p. 14) alude a la publicación a los catorce años del primer dibujo de Bartolozzi en *Nuevo Mundo*; dibujo que en un repaso de la publicación entre 1895 y 1899 no he podido localizar y que, en todo caso, puede corresponder alguna colaboración sin firma.

157 "Amor es sacrificio", *Nuevo Mundo*, 791 (4-III-1909); "La nueva cocinera", *Nuevo Mundo*, 836 (6-I-1910); "Entre novios", *Nuevo Mundo*, 838 (20-I-1910); "Con buen fin", *Nuevo Mundo*, 845 (17-III-1910); "Entre vecinas", *Nuevo Mundo*, 821 (30-IX-1909); "La virtud ante todo", *Nuevo Mundo*, 836 (7-I-1910).

158 "Un fenómeno", *Nuevo Mundo*, 789 (18-II-1909); "A grandes males...", *Nuevo Mundo*, 858 (16-VI-1910). De similar factura caricaturesca, pero menor interés, son las ilustraciones que Bartolozzi realiza en este periodo para "El marido alquilado" (847, 31-II-90) de Joaquín Aznar y "¡Oh la moda!, 869 (1-IX-1910) de Díaz-Caneja.

159 José Francés, *El año artístico 1919*, Madrid, Mundo Latino, 1920, pp. 255 y 259. Véase también: S./f., "Literatura y actualidad. Nuestro concurso de portadas", *Nuevo Mundo*, 1333 (25-VII-1919).

160 "¡1915!", *Nuevo Mundo*, 1122 (10-VII-1915); "Antonia Mercé, la Argentina. Apuntes del natural por Salvador Bartolozzi. Comentario de Margarita Nelken", *Nuevo Mundo*, 1478 (19-V-1922); "El veraneo en la sierra. Croquis del natural", *Nuevo Mundo*, 1491 (25-VIII-1922); "Al cole", *Nuevo Mundo*, 1501 (27-X-1922); "El hábito no hace...", *Nuevo Mundo*, 1509 (22-XII-1922).

161 De este periodo, cabe destacar las ilustraciones para un texto primerizo de Magda Donato, "Cosas del circo" (*Nuevo Mundo*, 1319, 18-IV-1919), que se apartan del estilo más convencional del dibujante y adoptan un ingenuismo primitivo que remite a su portada de *El circo* de Ramón Gómez de la Serna; precisamente, el modelo literario que inspira a la joven escritora.

162 *Nuevo Mundo*, 1470 (24-III-1922)

163 Sax Rohmer, *El diablo amarillo*, *Nuevo Mundo*, 1471(31-III-1922) y 1498 (6-X-1922); *La falange sagrada o Un gran misterio budista*, *Nuevo Mundo*, 1502 (3-XI-1923) al 1543 (17-VIII-1923).

164 Tomás Borrás, *La pared de tela de araña*, *Nuevo Mundo*, 1580 (2-V-1924) al 1608 (14-XI-1924). Valentín de Pedro le dedica en la misma revista una elogiosa reseña: "Una bella novela marroquí: La pared de tela de araña" *Nuevo Mundo* (26-IX-1924). Joaquín de Entrambasaguas la incluye en su antología, con un amplio prólogo que incluye unas notas autobiográficas de Borrás; texto no exento de interés pese a la fervorosa retórica falangista de ambos (*op. cit.*, vol VI, pp. 1269 y ss.). Borrás, que había dejado *La Tribuna* tras la guerra europea, entró como cronista parlamentario en *El Sol*. Su director, Manuel Aznar, le envía en 1920 como corresponsal de la guerra de Marruecos, donde permanece dos años en los que escribe *La pared de la tela de araña* (*ibídem*, pp. 1278-1279). El novelista sitúa la acción en las fechas de la toma de Xauen, capital de Yebala, culminada el 14 de octubre de 1920, nueve meses antes del desastre de Annual. En la época de la publicación de la novela en *Nuevo Mundo*, Xauen había sufrido cerco, roto el 29 de septiembre del 1924, siendo posteriormente evacuada el 10 de diciembre, en plena campaña dirigida personalmente por el Dictador Primo de Rivera contra el alzamiento general de las cabilas.

165 *Nuevo Mundo*, 1988 (14-IV-1932).

166 X.Y.Z., art. cit., p. 45. Angel Cerezo Vallejo irrumpió en el panorama artístico madrileño al mismo tiempo que Bartolozzi, con un estilo particularísimo que describía Francés en los términos que siguen: "destilaba en sus cartones, como un veneno, la letal melancolía de un supercivilizado, hundido, a pesar suyo, en bárbaros y

oscuros ambientes" (Silvio Lago, "Siluetas de dibujantes. Angel Cerezo Vallejo", *La Esfera*, 208, 22-XII-1917).

[167] *Por Esos Mundos*, 192 (I-1911), pp. 11-15.

[168] El dibujo de Bartolozzi guarda cierta analogía con la imagen literaria de Justina en *La Voluntad* y el fugaz enamoramiento de Fernando Ossorio en *Camino de Perfección*, escena esta que José-Carlos Mainer interpreta como una posible concesión más de la novela "a la estética modernista de la profanación de lo sacro" (*La edad de Plata*, Madrid, Cátedra, 1987, p. 37).

[169] *Por Esos Mundos*, 192 (XII-1910), pp. 39-43.

[170] Luis Olariaga,"El ascenso del rey", *Por Esos Mundos*, 201 (II-1912), pp.130-136.

[171] *Por Esos Mundos*, 189 (X-1910), pp. 645-652.

[172] *Por Esos Mundos*, 195 (IV-1911), pp.402-408. A propósito de González Blanco, véanse: Rafael Cansinos Assens, *Poetas y prosistas del novecientos, op. cit.*, pp. 216-225 y José María Martínez Cachero, *Andrés González Blanco (1886-1924): una vida para la literatura*, Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, 1963.

[173] Carmen de Burgos, Colombine, "Viaje sentimental", *Por Esos Mundos*, 208 (V-1912), pp. 535-541; Antonio de Hoyos y Vinent, "La ciudad desconocida. Novela inédita", *Por Esos Mundos*, 210 (VII-1912), pp. 66-84.

[174] *Por Esos Mundos* 246 (VII-1915), pp. 3-11.

[175] Durante 1914 Bartolozzi no publica dibujo alguno en la revista. Ya en 1915 reanuda su colaboración, en la que destacan las ilustraciones para textos de Gómez de la Serna —que se estudiarán en su momento— y las de dos poemas: "La juventud no vuelve" de Emilio Carrere (*Por Esos Mundos*, 241, II-1915, p. 147) y "Romanticismo" de Antonio Roldán (*Por Esos Mundos*, 242, III-1915, p. 326); sin embargo en este momento, con el cambio de dirección, al igual que *Nuevo Mundo*, la publicación había asimilado en gran medida el modelo de *La Esfera* y estas páginas poéticas son intercambiables con las de la publicación estrella de Prensa Gráfica.

[176] *Op. cit.*, p. 147.

[177] "Páginas poéticas. Ambición de gusano. La piragua", *La Esfera*, 72 (15-V-1915). Arnold Boecklin (1827-1901) fue uno de los más influyentes pintores del simbolismo alemán, heredero del paisajismo romántico de Fiedrich. *La isla de los muertos* —de la que realizó hasta cinco versiones entre 1880 y 1886— fue una de las pinturas más admiradas por artistas y poetas simbolistas del fin de siglo, quedando como clásico en la iconografía mortuoria del decadentismo. En su dibujo, Bartolozzi la evoca muy libremente, aludiendo a la figura femenina que se desliza en una pequeña embarcación por un nocturno paisaje acuático de ensueño, en tonos fríos.

[178] Rafael Calleja,"Páginas artísticas. Escena", *La Esfera*, 97 (6-XI-1915).

[179] Ramón del Valle-Inclán,"Mientras hilan las parcas", *La Esfera*, 121 (22-IV-1916); "El circo de lona", *La Esfera*, 247 (21-IX-1918). Véase, Manuel Durán, "Valle-Inclán poeta: del modernismo a la vanguardia", *Antrhopos*, 158-159 (VII-VIII-1994), pp. 41-44. María del Mar Lozano Bartolozzi ("Salvador Bartolozzi. Entre las vanguardias y el casticismo", art. cit., p. 47) alude a la directa inspiración del dibujante en la pintura de Klimt; a propósito de *Vida y muerte* (pintada entre 1908-1911), véase: Gottfried Fliedl, *Gustav Klimt. 1862-1918. El mundo con forma de mujer*, Colonia, Benedikt Taschen, 1991, pp. 120-125.

[180] Francisco Villaespesa,"Ajimeces de luna", *La Esfera*, 53 (2-I-1915); "La balada del lujo", *La Esfera*, 84 (7-VIII-1915); Rubén Darío,"Envío de Atalanta", *La Esfera*, 169 (24-III-1917); Manuel Machado, "Otra", *La Esfera*, 524 (19-I-1924).

[181] El recuerdo de Ramón Gómez de la Serna ratifica esta imagen: "Yo vivía en otros avatares, en otros proyectos de vida, en un afán de literatura nueva con locura de adolescente, pero cuando veía pasar bajo mi balcón a Emilio Carrere, siempre me decía con emoción "Ahí va el poeta" (*Retratos contemporáneos*, Madrid, Aguilar, 1989, pp. 257-263).

[182] Véase: Rafael Cansinos Assens, *La nueva literatura, op. cit.*, T.I, pp. 201-213 y *La nueva literatura*, Madrid, Páez, 1927, T. II, pp. 345-356.

[183] *Art Déco en España*, p. 27.

[184] Emilio Carrere, "Perfil de aguafuerte", *La Esfera*, 191 (25-VIII-1917); "La capa de la bohemia", *La Esfera*, 152 (25-XI-1916); "Dietario sentimental", *La Esfera*, 108 (22-I-1916). Forman la serie de visiones urbanas: "Nocturno patético", *La Esfera*, 679 (8-I-1927); "Canciones de la calle. El callejón del perro", *La Esfera*, 790 (23-II-1929); "Canciones de la calle. Nocturno de la Puerta del Sol", *La Esfera*, 859 (14-VI-1930); "La

fuentecilla", *La Esfera*, 861 (5-VII-1930); "Canciones de la calle. Madrid. El barrio del sacramento", *La Esfera*, 862 (12-VII-1930); a estas ha de sumarse "La casa sola", *Nuevo Mundo*,1739 (22-V-1927) cuya ilustración presenta a un tipo bohemio a la puerta de un edificio antiguo, con idéntica iluminación a base de las angulosos contraluces expresionistas.

[185] Así lo apunta en el comentario del dibujo Javier Pérez Rojas (*Art Déco en España*, pp. 101-102).

[186] Emilio Bobadilla (Fray Candil), "Sonetos", *La Esfera*, 270 (1-III-1919); "Sonetos", *La Esfera*, 302 (11-X-1919); "Páginas poéticas. Garrulo discutir. A la muerte de una actriz", *La Esfera*, 181 (16-VI-1917); "Páginas poéticas. En los fiordos. Entre dos luces. Filosofía del Cine", *La Esfera*, 77 (19-VI-1915); "Sonetos", *La Esfera*, 143 (23-IX-1916).

[187] Sobre el género, véase el análisis y bibliografía de José María Martínez Cachero en su "Introducción" a *Antología del cuento español. 1900-1939*, Madrid, Castalia, 1994 y Ángeles Ezama Gil, *El cuento de la prensa y otros cuentos*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1992.

[188] "Platero y yo", *La Esfera*, 167 (10-III-1917). En descargo del dibujante cabe recordar cómo el mismo Juan Ramón, en "Platero y los gitanos" incluido en *La colina de los chopos* reflejaba la opinión de Giner de los Ríos a propósito de su libro "Ya dijo D. F. G. que en España no había un dibujante capaz de ilustrarlo" (Citado por Víctor García de la Concha, *Historia y crítica de la literatura española. Edad Contemporánea, 1914-1939*, Barcelona, Editorial Crítica, 1984, T. VII, p. 160).

[189] Vicente Blasco Ibáñez, "Cuentos españoles. El monstruo", *La Esfera*, 126 (27-V-1916); "Cuentos españoles. Las vírgenes locas", *La Esfera*, 132 (8-VII-1916). Concha Espina, "Un apóstol de la paz", *La Esfera*, 718 (8-X-1927); "La rosa negra", *La Esfera*, 729 (24-XII-1927); "Alcándaras vacías", *La Esfera*, 462 (11-XI-1922); "Los milagros del amor", *La Esfera*, 475 (10-II-1923).

[190] Serafín y Joaquín Álvarez Quintero, "La emoción, herida", *La Esfera*, 678 (1-I-1927).

[191] Manuel Abril, "Cuentos españoles. Blanca la Molinera", *La Esfera*, 98 (13-XI-1915); "Cuentos españoles. Las siete reinas de Felipe II", *La Esfera*, 125 (20-V-1916); Jose francés, "Leyenda de Navidad", *La Esfera*, 158 (1-I-1917).

[192] José Francés, *Como los pájaros de bronce*, *La Esfera*, 217 (23-II-1918); *El hijo de la noche*, *La Esfera*, 480 (17-III-1923).

[193] *La Esfera*, 835 (4-I-1930) y 887 (3-I-1931).

[194] "Nuevo conflicto", *La Esfera*, 40 (3-X-1914); "Páginas artísticas. Pierrot sentimental, *La Esfera*, 42 (17-X-1914); "Tipos parisienses. Apaches en un cabaret", *La Esfera*, 54 (9-I-1915); "De la vida madrileña. La hora del té en el Palace Hotel de Madrid. Dibujo del natural", *La Esfera*, 86 (21-VIII-1915); "De la Guerra", *La Esfera*, 87 (28-VIII-1915); "Páginas humorísticas. Primavera", *La Esfera*, 339 (3-VII-1920); "Dibujantes contemporáneos. Estival", *La Esfera*, 558 (13-IX-1924).

[195] Rafael Cansinos Assens, "El enanito de la casa", *La Ilustración Española y Americana*, 42 (15-XI-1915), pp. 872-873; Ramón Gómez de la Serna, "La muñeca rusa", *La Ilustración Española y Americana*, 48 (30-XII-1915), pp. 990-991; Emiliano Ramírez Ángel, "El alma de la casa", *La Ilustración Española y Americana*, 9 (8-III-1915), p. 142; Luis Antón del Olmet, "La encerrona", *La Ilustración Española y Americana*, 38 (15-X-1915), pp. 794-795; Wenceslao Fernández Flórez,"El anillo", *La Ilustración Española y Americana*, 6 (15-II-1915); Antonio Hernández Catá, "El acero", *La Ilustración Española y Americana*, 36 (1-X-1915), pp. 752-753.

[196] José-Carlos Mainer, *La Edad de Plata*, *op. cit*., p. 150. A propósito de las fisiologías del XIX, véase: Valeriano Bozal, *La ilustración gráfica del XIX en España, op. cit*., y "El grabado popular en el periodo romántico" en *Summa Artis, op. cit*., pp. 291-318.

[197] "En la verbena", *España*, 223 (17-VII-1919); Joaquín Dicenta,"Los españoles pintados por si mismos. El albañil", *España*, 23 (2-VII-1915); Antonio de Hoyos y Vinent,"Los españoles pintados por sí mismos. La deportista", *España*, 29 (19-VIII-1915).

[198] María del Mar Lozano Bartolozzi, "Salvador Bartolozzi: entre las vanguardias y el casticismo. (La colección de dibujos originales de *Blanco y Negro*)", art. cit., p. 246. La autora estudia los originales que conserva el archivo de Prensa Española, hasta ciento sesenta y cuatro.

[199] El jurado compuesto por el pintor Manuel Benedito, el crítico Rafael Domenech y el Sr. Romea, director artístico de la revista, hizo público su fallo en diciembre de 1916: concedió el primer premió (1000 pesetas) a Ramón Roqueta y el segundo a Salvador Bartolozzi (500 pesetas). Los más de cuatrocientos originales presentados se expusieron ese mismo mes en los salones de la revista. A propósito de los ganadores comenta Francés: "Ambos artistas han demostrado ya en diferentes ocasiones sus excepcionales dotes de talento y de

buen gusto. Pero ninguno de ellos había dibujado hasta ahora en el admirable semanario, orgullo de la prensa ilustrada española" (*El año artístico 1916*, *op. cit*., pp. 340-341). En marzo de 1917 se celebró un banquete de homenaje a los dos artistas ganadores en el restaurante Los Italianos (*El año artístico 1917*, Madrid, Mundo Latino, 1918, p.110).

[200] Así le presenta en el inicio de la publicación de la novela de Fernández Flórez *Fantasmas*; un libro "avalado con las ilustraciones que dibujó para el mismo el ilustre artista Salvador Bartolozzi" (*Blanco y Negro*, 2177 ,5-III-1933).

[201] La revista informa del fallo del concurso en su número 1964 (6-I-1929). El primer premio correspondió a Antonio Vercher, el segundo —dotado con 1000 pesetas— a Bartolozzi. La portada aparece publicada en el número 1974 (17-III-1929).

[202] Así lo observa Lozano Bartolozzi, señalando en concreto a la portada del número 2106 (4-X-1931), un tipo de campesina inspirada en una muñeca presentada en el XIII Salón de Humoristas ("Salvador Bartolozzi: entre las vanguardias y el casticismo. (La colección de dibujos originales de *Blanco y Negro*)", art. cit., p. 253).

[203] *Ibídem*, p. 249.

[204] *Blanco y Negro*, 1813 (14-II-1926); "Escena mímica. Los amores de Arlequín", *Blanco y Negro*, 1376 (30-IX-1917).

[205] Concordia Merrel, (traducción de Isabel de Palencia), "Julia aprovecha la ocasión. Novela", *Blanco y Negro*, 1884-1903 (26-VI al 6-XI-1927); Ramón Pastor y Mendívil, "Ayer y hoy. La mantilla fragante", *Blanco y Negro*, 1819 (28-III-1926); Alfonso de Viedma, "Impresiones de París. Rejuvenecerse o el schotis español", *Blanco y Negro*, 1832 (27-VI-1926); Matilde Muñoz, "Charlas del salón de té. Divagaciones sobre el cigarrillo", *Blanco y Negro*, 1848 (17-X-1926); Ramón Pastor, "Siluetas del dancing. La señorita del guardarropa", *Blanco y Negro*, 1877 (8-V-1927); Raúl Perales, "Cuentos de hoy. Bailando el charleston", *Blanco y Negro*, 1881 (4-VI-1927).

[206] María del Mar Lozano, "Salvador Bartolozzi: entre las vanguardias y el casticismo. (La colección de dibujos originales de *Blanco y Negro*)", art. cit., pp. 251-252. Antonio de Hoyos y Vinent, "Cuento. Fatalidad", *Blanco y Negro*, 1916 (5-II-1928); José Alsina, "Máscaras. Quién es Polichinela", *Blanco y Negro*, 1918 (19-II-1928); Ricardo León, "La hora de la verdad", *Blanco y Negro*, 2016 (5-I-1930).

[207] Azorín,"Diez minutos de parada", *Blanco y Negro*,1834 (11-VII-1926); "Cuento. Consejos de Ovidio", *Blanco y Negro*, 1840 (15-VIII-1926); "El topacio", *Blanco y Negro*, 1915 (29-I-1928) —los tres publicados en *Cavilar y Contar*, Barcelona, Destino, 1942—; "Españoles. Don Luis de Góngora", *Blanco y Negro*, 1995 (11-VIII-1929) —después publicado en *Los clásicos redivivos-Los clásicos futuros*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1945—. Para su localización, véase: E. Inman Fox, *Azorín: guía de la obra completa*, Madrid, Castalia, 1992.

[208] J. López Barbadillo, "Cuentistas españoles. Estampa antigua", *Los Lunes de El Imparcial* (24-X-1920); Ramón María Tenreiro, "La gavilla del Bexato. Novela corta", *Los Lunes de El Imparcial* (11-III-1923).

[209] Luis Astrana Marín, "Una visita de la reina Mab. Novela corta", *Los Lunes de El Imparcial* (8-VII-1923); José López Rubio, "El corsario. Novela corta", *Los Lunes de El Imparcial* (9-IX-1923); Wenceslao Fernández Flórez, "Lo que piensan los muertos. Novela corta", *Los Lunes de El Imparcial* (11-XI-1923). A este tipo de textos e ilustraciones puede sumarse "Mi alma" de Gutiérrez-Gamero, pretendidamente humorística visita del autor al cielo, con dibujos caricaturescos del protagonista junto a un receloso San Pedro entre nubes celestiales (*Los Lunes de El Imparcial*, 9-XII-1923).

[210] Antonio Robles, "La princesa de los muñecos. Novela corta filmada", *Los Lunes de El Imparcial* (4-III-1923). Por entonces todavía Antonio Robles (1895-1983) era un autor desconocido. El texto avanza el contenido de *El archipiélago de la muñequería*, su primera novela, publicada en 1924 con prólogo de Ramón. Véase: Jaime García Padrino, *op. cit.* , pp. 190 y 380.

[211] De este mismo periodo son algunas colaboraciones esporádicas para revistas de nueva creación como *Cosmópolis* donde ilustra tres relatos: Fernando Calleja, "El giro", *Cosmópolis*, 4 (III-1928), 42-43; Alberto Botín Polanco," La corbata", *Cosmópolis*, 11 (X-1928), pp. 65-67 y Antonio Hernández Catá, "Los rosales de don Miguel de Mañara", *Cosmópolis*, 31 (VII-1930), pp. 13-18; también publica en la revista *Esto* un muy atractivo dibujo -absolutamente naïf- como ilustración de: Michael Osten,"Antes que te cases", *Esto*, 6 (8-II-1934).

[212] *Estampa*, 381 (4-V-1935)

[213] *Daysy la mecanógrafa fatal* se publicó entre el 21 de diciembre de 1930 y el 5 de abril de 1931, semanalmente los tres primeros domingos y, a partir del cuarto episodio, jueves y domingos (excepcionalmente, el episodio veintiséis se publica en viernes). Antonio Martín, cuyo citado estudio *Historia del comic español. 1875-1939* sigue siendo hoy el más completo sobre el género, no da referencia alguna de la historieta; sólo aparece citada por María del Mar Lozano como ejemplo de la moda caligarista ("Salvador Bartolozzi. Entre las vanguardias y el casticismo", art. cit.) y por Felipe Hernández Cava, quien la considera un tanto enfáticamente "desde la actualidad, el trabajo de este creador que más interés posee", aludiendo a su "alto nivel estético" ("Bartolozzi", *Medios Revueltos*, 2, 1988, Madrid, pp. 11-18). Lo cierto es que Bartolozzi, salvo el caso excepcional de *Daysy*, no puede considerarse como un innovador de la historieta de la relevancia de *K-Hito* o Mihura.

[214] Sobre el tema, véase: *Historia del comic español*, pp. 137-138.

[215] Otros destacados ejemplos son la revista *Chiquilín*, fundada en 1924, que toma el nombre del popular personaje de Jackie Coogan, o ya en los treinta, la labor de Salvador Mestres, dibujante de la editorial El Gato Negro que se especializó en el dibujo de actores, creando historietas protagonizadas por Shirley Temple o Stan Laurel y Oliver Hardy (*ibídem*, pp. 67, 86 y 133). El recurso es también muy frecuente en la literatura y el teatro de la época que lo usa con fines similares a los apuntados. El propio Bartolozzi como director del semanario *Pinocho* titula una sección de relatos de aventuras *Gran Cine Pinocho* (publicadas en el semanario desde el número 24, 24-VII-1925) o Gran *cine tinitonesco* las tiras mudas de The Katzenjammer kids (desde el número 276, 30-III-1930).

[216] Como se verá en su momento, Bartolozzi desarrolla, en las mismas fechas de publicación de la historieta de *Ahora*, la sexta parte de *Aventuras de Pipo y Pipa* con un argumento similar, por supuesto en versión para el público infantil. Este tipo de narraciones de detectives eran desde fines del XIX un género arraigado en la cultura de masas, predilecto de la literatura folletinesca y con gran fuerza en el mundo teatral —en esta época funcionaban en España varias compañías dedicadas en exclusiva a la comedia policiaca—. En el *comic* americano ya desde 1910 Harry Hershfied parodia los seriales cinematográficos de aventuras en *Desperate Desmond* (Román Gubern, *El lenguaje de los comics*, Barcelona Editorial Península, 1974, p. 38), posteriormente lo hace Ed Wheelan en su serie *Midget Movies* (1918) y en *Minute Movies* (Javier Coma, *Diccionario de los comics, la edad de oro*, Barcelona, Plaza y Janés, 1991, p. 143). A propósito de la recepción de la novela policiaca en España, véase:José Enrique Serrano Asenjo, *Ramón y el arte de matar (El crimen en las novelas de Gómez de la Serna)*, Granada, Caja General de Ahorros de Granada, 1992, pp. 27-58 y Salvador Vázquez de Parga, *La novela Policiaca en España*, Madrid, Ronsel 1993, pp. 17-85.

[217] El personaje de Conan Doyle había sido llevado al *comic* americano en una parodia humorística, *Hawkshaw the detective*, por Gus Mager desde 1913 y en tono realista por Leo O'Mealia en *The memoirs of Sherlock Holmes* publicadas entre 1930 y 1931 (Javier Coma, *op. cit.*, pp. 95, 181 y 58). También la historieta española le hace objeto de parodia ya en 1915 en las *Hazañas del detective Cocoliche*, publicadas por C. Rojo en *Charlot* (*Historia del comic español*, p. 66). El tipo de la serie negra es posterior tanto en el cine como en el *comic*: nace con los célebres *Dick Tracy* de Chester Gould (1931), *Secret Agent X-9* de Alex Raimond y guiones de Hammet (1934) o el extraordinario *The Spirit* de Will Eisner (1940).

[218] Véase al respecto: Rey Briones, *La novela de Ramón Gómez de la Serna*, Madrid, Verbum, 1992, pp. 143-144.

[219] En el ámbito de la historieta española, Jaime Juez, "Xirinius" intenta también acercarse a la estética expresionista en *El doctor W, el monstruo de la ciudad de Stuttgart*, publicada en 1932 en la valenciana revista *KKO* y basada en el célebre film de Fritz Lang *Doctor Mabuse* (Luis Gasca, *Los comic en España*, Barcelona, Lumen, 1969, p. 58).

[220] Sobre la novela, reelaboración de un episodio del libro III de *La Corte de los milagros*, véase: Angela Ena Bordonada, "Valle-Inclán en Valle-Inclán: a propósito de El trueno dorado", en *Valle-Inclán y su obra*, Barcelona, Associació d'idees- T.I.V, 1994, pp. 385-394. La edición de Ramón del Valle-Inclán, *El trueno Dorado*, Nostromo, Madrid, 1975, con prólogo de Gustavo Fabra Barreiro reproduce las ilustraciones de Bartolozzi.

[221] "Toulouselautrecismo" incluido en Ramón Gómez de la Serna, *Ismos*, *op. cit.*, p. 147.

[222] La relación de texto e imagen en la literatura de Ramón apenas ha sido objeto de estudio. Sería deseable un análisis en detalle de la ilustración gráfica en el conjunto de su obra que, unido al de las relaciones del escritor con artistas cercanos como Julio Antonio, Gutiérrez Solana, Viladrich, Diego Rivera, Bagaría o los Zubiaurre y al de su personal interpretación de las artes, ha de proporcionar sin duda reveladoras claves en la lectura de su obra. La clasificación aquí apuntada es, naturalmente, provisional e incluye tan sólo a los más habituales colaboradores del escritor. Véase el curioso ensayo de Ángel San Vicente, "Retablo gregueresco

de la escritura" en *Homenaje a don Federico Torralba. En su jubilación del profesorado*, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte-Facultad de Filosofía y Letras-Universidad de Zaragoza, 1983, pp. 283-320

[223] *Automoribundia*, *op. cit*., p. 247. Luis S. Granjel señala la habitual presencia de Bartolozzi en la primera tertulia de Ramón en su domicilio de la calle de la Puebla, junto a los hermanos González Blanco, Ramírez Ángel, Javier Valcarce, Hernández Luquero, Eugenio Noel, Emilio Carrere, Dorio de Gádex, Viladrich, Julio Antonio y los hermanos Calleja. También confirma la asistencia del dibujante al "Banquete de Primavera" organizado por Ramón en La Huerta en abril de 1912, con presencia de la artista de variedades "La Manón" y los habituales de su entorno, Julio Antonio, Viladrich, Bagaría, Borrás, Avecilla, González Blanco y Gómez-Hidalgo, firmantes todos de la convocatoria "Para festejar la Primavera, dejándonos ganar por sus supersticiones, sus accesos, sus atroces violencias y sus rebosos" (*Retrato de Ramón*, Madrid, Guadarrama, 1963, pp. 67-69).

[224] "Ramón Gómez de la Serna (1918)" en Ramón Gómez de la Serna (Tristán), *Libro Nuevo*, Madrid, Imprenta Mesón de Paños, 1920, p. 9.

[225] Tristán, "Arte. Salvador Bartolozzi. En el estudio solitario", art. cit., pp. 677-682.

[226] En 1909 Julio Antonio había dibujado las portadas de *La Utopía*, *Beatriz*, *Cuento de Calleja* y *El drama del palacio deshabitado*; en 1912 la de *Ex-Votos*. Otro habitual colaborador de *Prometeo*, Ismael Smith, realizó la de *El teatro en soledad* también en 1912. Guillermo de Torre describe las portadas de Julio Antonio como "composiciones de una estilización decadentista, a lo Aubrey Beardsley, bellas y sorprendentes entonces, pero que no guardan ninguna relación con la manera abrupta del texto" ("Cincuenta años de literatura (1954)" en *Ramón en cuatro entregas*, Madrid, Museo Municipal de Madrid, 1980, T. III, p. 14); un juicio en principio discutible por cuanto es obvia la coincidencia estética de Ramón con el escultor y los evidentes los ecos del decadentismo en sus primeras obras. Al respecto, veáse: Agustín Muñoz Alonso y Jesús Rubio Jiménez en su "Introducción" a Ramón Gómez de la Serna, *Teatro Muerto*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 46 (en adelante, citado como *Teatro Muerto*). A propósito de Julio Antonio, véase: AA.VV., *El escultor Julio Antonio. Ensayos de aproximación*, Tarragona, Diputación de Tarragona, 1990.

[227] *Automoribundia*, *op. cit*., p. 246. En el capítulo correspondiente se estudiarán otros aspectos de esta colaboración, en especial, la escenografía de las piezas teatrales de Ramón.

[228] "Introducción" a *Teatro Muerto*, p. 46.

[229] Ramón Gómez de la Serna, "El concepto de la nueva literatura" en *Una teoría personal del Arte, Ramón Gómez de la Serna*, *op. cit*., p. 69. Agustín Muñoz-Alonso y Jesús Rubio interpretan la crítica de las convenciones sociales y lo erótico como expresión de un único eje de la escritura de Ramón: "la búsqueda de la autenticidad existencial, en conflicto con las convenciones establecidas por la autoridad, los prejuicios y la costumbre" ("Introducción" a *Teatro Muerto*, p. 59).

[230] *El laberinto* (drama), Separata de Prometeo, Madrid, Imprenta Aurora, 1910. Sobre el sentido de la obra, véase Agustín Muñoz-Alonso López, *Ramón y el teatro (La obra dramática de Ramón Gómez de la Serna)*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha, 1993, pp. 65-70.

[231] "Ruskin, el apasionado" en *Efigies*, Madrid, Aguilar, 1965, pp. 344-345. El autor considera a Burne-Jones, uno de los principales pintores del movimiento, "el más dramaturgo" de los prerrafaelistas e interpreta sus cuadros desde un punto de vista que coincide con sus coordenadas teatrales: "No se han hecho nunca pantomimas tan verídicas, tan amplias de concepto, tan resueltas, y en las que el corazón tenga su ritmo natural, supremo y despierto" (p. 351).

[232] *El lunático* (drama en un acto), Separata de Prometeo, Madrid, Imprenta Aurora, 1912. Cito por *Teatro Muerto*, pp. 439-442.

[233] *Ibídem*, p. 440. A propósito de la obra, véanse: Muñoz Alonso, *op. cit*., pp. 115-119 e "Introducción" a *Teatro Muerto*, pp. 116-119.

[234] *Automoribundia*, *op. cit*., p. 246. Al respecto, es oportuno considerar la imagen de Bartolozzi como escultor, que Ramón parece proyectar, conscientemente o no, en el protagonista de la primera *Utopía* (1909). Alberto es el artista escindido entre su propia capacidad creativa y la insoportable presión de una sociedad convencional; si en la primera faceta refleja la figura de Julio Antonio —el "quimérico y genial escultor, camarada de Alberto" autor de la portada y a quien va dedicada la obra—, tal vez la segunda proyecta la imagen de Bartolozzi: el artista anticonvencional y arbitrario recluido en la catacumba del arte clásico, como Alberto el "ateo que hace santos".

[235] *La bailarina* (pantomima en un acto y dos cuadros), Separata de Prometeo, Madrid, Imprenta Aurora, 1910. *Teatro muerto*, p. 487 y 498. A propósito de ésta y el resto de las pantomimas, véase: Muñoz Alonso, *op. cit*., pp. 119-130 e "Introducción" a *Teatro Muerto*, pp. 119-134.

[236] Véase: Erica Bornay, *Las hijas de Lilith*, Madrid, Cátedra, 1990, pp. 362-364.

[237] *Teatro muerto*, p. 475.

[238] "El concepto de la nueva literatura", *op. cit*., p. 69.

[239] "Dedicatoria" en *Las rosas rojas*, Prometeo, núm. XXIX, 1911. *Teatro muerto*, p. 511.

[240] *Nuevos retratos contemporáneos y otros retratos*, Madrid, Aguilar, 1990, pp. 729-730. Ioana Zlotescu analiza este mundo de hermetismo y "secretos" característico de Ramón, desde *El libro mudo* hasta 1914, interpretándolo como defensa frente al rechazo general del ambiente madrileño por su sensación de encontrarse "sólo contra todos", véase su "Introducción" a Ramón Gómez de la Serna, *El libro Mudo (Secretos)*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1987, pp. 47-48.

[241] Tristán, art. cit., pp. 678-679.

[242] *Tapices* incluye las pantomimas de *Accesos del silencio —Las rosas rojas*, *El nuevo amor* y *Los dos espejos—*, *Las danzas de la pasión* , *El garrotín*, *La danza de los apaches*, *La danza oriental* y *Los otros bailes*. También los artículos "Moguer", "Alma" y "El misterio de la encarnación", el ensayo "Palabras en la rueca" y la reflexión autobiográfica "Tristán (Propaganda al libro Tapices)", junto a sus primeras greguerías publicadas en libro.

[243] "Revelación", prólogo a *Accesos del silencio* (*Teatro Muerto*, p. 507); *Las danzas de Pasión* (*Teatro Muerto*, p. 546).

[244] *La danza de los apaches*, en *Teatro Muerto*, p. 563.

[245] Tristán, art. cit., pp. 678-679.

[246] Véase, Lily Litvak, *Erotismo fin de siglo*, Barcelona, Antoni Bosch, 1979, p. 122.

[247] Manuel Abril, "Artistas españoles. Salvador Bartolozzi", art. cit., p. 82

[248] Tristán, "Moguer (El pueblo pantomímico)", *Prometeo*, núm. XXXIII (1911).

[249] *El Ruso*, El Libro Popular, núm 10 (11-III-1913). Es, a juicio de Eugenio de Nora, "obra en apariencia sencilla, sin pretensiones, pero con una fuerza cordial y de captación ciertamente infrecuentes en Gómez de la Serna [...] más que en sí misma, esta novelita interesa por mostrar en su germen un Ramón que no llega a florecer: el novelista"clásico" con ambientación, arranque, conflicto y desenlace, con hechos coherentemente escalonados y conducidos en una acción lineal y sucesiva" (*La novela española contemporánea*, T. II, pp. 106-107); por su parte, Antonio del Rey Briones señala: "La factura de la obra se orienta en una dirección clásica y la fábula participa en cierto modo de las convenciones realistas, lejos todavía de las líneas más personales que configurarán su modo de novelar. No obstante, la ruptura con su obra posterior no es tan tajante como podría pensarse a simple vista, pues no hay que olvidar que una buena parte de su obra narrativa [...] apunta en esta dirección" (*op. cit*., pp. 110-111).

[250] Como ya se indicó, la novela de Ramírez Ángel, *Cambio de conversación* —dedicada a Ramón y a los hermanos Bartolozzi— aborda un tema paralelo, aunque proyectando desde una perspectiva mucho más festiva su experiencia parisina. También Ramón refleja en su novela su vida cotidiana en París, donde acudía regularmente con su tío Corpus Barga a un figón frecuentado por revolucionarios rusos; síntoma indicativo para Ignacio Soldevila-Durante de una etapa de activismo político. No obstante, al menos en *El ruso* las referencias políticas parecen un simple telón de fondo para la intriga amorosa. Véase: Ignacio Soldevila-Durante, "Para la recuperación de una prehistoria embarazosa (Una etapa marxista de Gómez de la Serna)", en *Studies on Ramón Gómez de la Serna*, ed. Nigel Dennis, Ottawa Hispanic Studies 2, Dovehouse Editions Canada, 1988, pp. 23-43. Citado en "Introducción" a *Teatro Muerto*, p. 81.

[251] Cansinos Assens refiere una anécdota de los salones de *Colombine* con el fondo de la relación tirante entre Ramón y José Francés, desbancado en las preferencias amorosas de la novelista por el joven escritor: "Francés, que es amigo de Bartolozzi, el cual a su vez lo es de Ramón, ha regalado a *Colombine* una cabeza de niño, hecha en su taller, reproducción de un original griego" (*La novela de un literato*, *op. cit*., T. I, p. 364). Sobre la tertulia de Atenas —donde se reunían Luis Cortés, Antonio Armenta, Enrique de Mesa, Amadeo Vives, Zamacois, Ceferino R. Avecilla, Tomás Borrás y Bagaría—, véase: *Pablillos de Valladolid*, "Los Bartolozzi", *Por Esos Mundos* 237 (X-1914), pp. 441 -447 y Miguel Pérez Ferrero, "Entrando en fuego. La primera etapa a la vista" (1935) en *Ramón en cuatro entregas*, *op. cit*., T. II, p. 17. Pérez Ferrero describe la anecdótica batalla en el interior del diario: "Se reúnen en un cuarto en el que Bartolozzi ha colocado un friso. Los que componen el grupo le han dado el nombre de Atenas, y también se han apresurado a designar a los

antagonistas que no merecen la entrada en el aposento. A estos —el cuerpo de la redacción que hace lo que se llaman las tripas del periódico— les denominan Beocios. Entre Atenas y Beocia se libran espantosas batallas sin sangre".

[252] Pérez Ferrero (*Ibídem*, p. 18) caracteriza al grupo y alude también a la lectura de la novela de *El doctor inverosímil*: "Rafael Calleja ha habilitado un cuartito en la casa editorial de su familia para íntimas reuniones. Concurren a ellas, con Ramón, el dibujante Bartolozzi, lazo de unión entre Atenas y la nueva capilla; Bernabéu, joven abogado; el propio Rafael Calleja, y un joven de dieciocho años, espigado y agudo, José Bergamín. Intensamente sueñan los cinco sus sueños literarios. Todos los otros mundos les son ajenos e indiferentes. A veces salen de su rincón para refugiarse en otro de un café. Piensan fundar una gran tertulia..."

[253] *El doctor inverosímil*, La Novela de Bolsillo, núm. 22 (14-X-1914), p. 5.

[254] A juicio de Rey Briones la novela se ajusta a las constantes de las novelas de Ramón "inventario e invención", con un protagonista peregrino y singular, sin profundidad psicológica" (*op. cit.*, p. 111). Granjel destaca el "excelente testimonio de la capacidad anticipadora de su autor" al constituir el método del doctor Vivar "mezcla del psicoanálisis y la creencia de que buen número de enfermedades son ocasionadas por la acción, diríase alérgica, sobre quien la padece, de los más dispares objetos de su mundo próximo"; intuición que convierte a Ramón en el primer autor en traducir en tema literario el hallazgo de Sigmund Freud (*Retrato de Ramón, op. cit.*, pp. 197-198).

[255] *Op. cit.*, pp. 294-295. Pérez Ferrero, a propósito de la tertulia de Calleja (*op. cit.*, T. II, p. 18) alude precisamente al momento descrito por Ramón en los párrafos citados:

"La declaración de la guerra europea les sorprende en el café Universal. Ramón lee un manuscrito; es el esquema de *El doctor inverosímil* que, terminada su lectura, van a llevar a *La Novela de Bolsillo* para su publicación. En la Puerta del Sol se oyen los primeros gritos de las manifestaciones por la neutralidad de España; las primeras discusiones partidistas; los primeros agores consternados.Pero ellos entonces sólo viven para la literatura".

[256] "El Baile de las viudas", *Por Esos Mundos*, 240 (I-1915), pp. 27-32; luego incluida en el volumen *Muestrario* (1918).

[257] "Los locos de Castilla", *Por Esos Mundos*, 244 (V-1915), pp. 495-504. El texto guarda relación con el sentido de *La casa nueva* (1911), que Ramón presenta como "el drama de Castilla la Vieja" y cuyos protagonistas "tienen la cara seca y en la sequía de su cara, en los ojos, en los labios y en la frente, está el gran pavor"; véase: Agustín Muñoz-Alonso, *op. cit.*, pp. 83-89.

[258] "La muñeca rusa", *La Ilustración Española y Americana*, 48 (30-XII-1915), pp. 990-991. Bartolozzi tomó como modelo el propio juego de muñecas que poseía el escritor en su torreón y cuya fotografía puede verse en *La Sagrada Cripta de Pombo*, Madrid, Trieste, 1986, p. 615 (en adelante, *La sagrada Cripta*).

[259] Las portadas corresponden a las primeras ediciones: *El rastro*, Valencia, Sociedad Editorial Prometeo, 1915; *Senos*, Madrid, Imprenta Latina, 1917; *El circo*, Madrid, Imprenta Latina, 1917. En posteriores ediciones serán sustituidas por portadas de Apa para *Senos* (1923) y portada de Bon e ilustraciones de Apa para *El circo* (Valencia, Sempere, 1924).

[260] *Senos*, AHR, Barcelona, 1968, pp. 38. Además de los elementos decorativos típicos de Klimt, pueden encontrarse analogías con algunas figuras y volúmenes de pinturas como la *Jurisprudencia* (1907) incluida en la serie de *Cuadros de las Facultades* realizados para la Universidad de Ringstraβe. Véase, Gottfried Fliedl, *op. cit.*, p. 80.

[261] Ramón dedicó al dibujante la segunda edición corregida y aumentada de *El Circo*: "A Salvador Bartolozzi, con sencillez" (Valencia, Sempere, 1924, p. 5).

[262] Pueden verse la reproducción del dibujo "Los Saltimbanquis" en el libro de Margarita Nelken (*op. cit.* p.146) y el titulado "Los Saltabancos", expuesto en el Salón de 1920, en *La Esfera*, 323, 13-III-1920; ambos remiten al modelo de Picasso y a su *Familia de saltimbanquis* (1905). Con el mismo asunto, véanse las ilustraciones de algunos textos ya citados: Magda Donato, "Cosas del circo", *Nuevo Mundo*, 1319 (18-IV-1919) y Ramón del Valle-Inclán, "El circo de lona", *La Esfera*, 247 (21-IX-1918).

[263] Ramón Gómez de la Serna, *El circo*, Barcelona, Plaza y Janés, 1987, pp. 37-41. Las fotografías de los muñecos pueden verse en: Silvio Lago, "Bellas artes. Los humoristas", *La Esfera* (27-I-1917) y Silvio Lago, "Una exposición interesante. Los humoristas", *La Esfera*, 220 (16-II-1918).

[264] Rafael Cansinos Assens, *Poetas y prosistas del novecientos*, *op. cit.*, p. 263.

[265] *Automoribundia*, *op. cit.*, p. 610.

[266] *Ramonismo*, Madrid, Calpe, 1923, p. 5.

[267] Citado en Ramón Gómez de la Serna, *Automoribundia*, *op. cit*., pp. 777-778.

[268] Tomás Borrás, *En Madrid, patria de todos*, *op. cit*., pp. 55-56.

[269] Entre las portadas de este periodo destacan las del genial Bagaría, realizadas para los textos publicados en la colección "Los humoristas" de la madrileña editorial Calpe: *Disparates*, *El incongruente* y *Ramonismo* (1923)

[270] "El saltamontes rojo", *Los Lunes de El Imparcial* (18-II-1923); "La gallipava", *Los Lunes de El Imparcial* (18-II-1923) incluida después en el libro *La malicia de las acacias* (1927). Antonio del Rey Briones (*op. cit*., pp.135 y 139-140) define esta novela como "un curioso *divertimento* narrativo" y observa su parentesco con formas características del Ramonismo como los "caprichos" o las "fantasmagorías"; a propósito de la técnica narrativa apunta "la fuerte centralización de la trama —sin ramificaciones tangenciales, pero, eso sí, con abundantes digresiones sobre el motivo principal de la fábula— y la unidimensionalidad del personaje, definido mediante un solo rasgo físico o caracteriológico alrededor del cual se desarrolla el eje anecdótico".

[271] "La paloma del rey", *La Esfera*, 581 (28-II-1925).

[272] Ramón colaboró de forma regular en *La Esfera* entre 1923 y 1930. Entre 1923 y 1926 la presentación de sus textos no sobresale frente al resto de la revista: se publican ilustrados con fotografías, antiguos grabados o dibujos de habituales del semanario como Sancha, Penagos, Baldrich, Ribas, etc. Sin embargo, a partir de 1927 la página de Ramón se singulariza respecto al resto del semanario y adquiere un sello inconfundible de modernidad con los dibujos y encabezados de Almada Negreiros, que impone un estilo seguido con fidelidad por Climent y Beberide. El proceso es análogo en el caso de los libros publicados en esta época; véanse, por ejemplo: *La hiperestésica*, La Novela Mundial (1928), con portada de Almada; *El caballero del hongo gris*, París, Agencia Mundial de librería, 1928 y *La hiperestésica*, Madrid, Ulises, 1931, ambas con portada de Beberide; *Policéfalo y señora*, Madrid, Espasa-Calpe, 1932, con portada de Rivero Gil.

[273] Al respecto, es significativa la descripción de su estilo por parte de Antonio Espina: "Lo primero que cautiva en su obra es la sencillez infantil de la mirada. La vida se le presenta al pintor sin ninguna clase de afeites ni de retorcimientos civiles. Renace frescamente, a través de la grave pupila ingenua [...] Si vemos figuras saturadas de gracia interior y de animación, estas figuras no piensan nunca en Dios, ni en el Diablo. Pero las hay de rasgo perverso, de contorno, entre lírico y pecador; más, todo ello felizmente acuciado en algo tan humano y real, como es lo voluptuoso". Espina constata también el recibimiento caluroso de Ramón: "Cuando Almada Negreiros se presentó en Pombo, con su colección de dibujos, Gómez de la Serna, levantándose de su trono popular o de su taburete imperial, abrió los brazos y la voz, en una entusiasta y cordialísima bienvenida" ("Arte. Almada Negreiros", *La Gaceta Literaria*, 1-VIII-1927, p. 5); véase también: Ramón Gómez de la Serna, "Atlántico. El alma de Almada", *La Gaceta Literaria*, 3 (1-II-1927), p. 3, así como el monográfico dedicado al dibujante por la revista *Poesía* (núm. 41, Madrid, 1994).

[274] Rafael Cansinos Assens, *Poetas y prosistas del Novecientos*, *op. cit*., p. 246.

[275] *Pombo*, pp. 225-226.

[276] Fernando Vela, "La tertulia de Pombo. Una subversión", *Indice de artes y letras*, 76 (I-1963), p. 3.

[277] Ramón Gómez de la Sena, *Nuevos retratos contemporáneos y otros retratos*, *op cit*., p.327-328. El mutuo desapego de Ramón y Cansinos en los años de madurez se refleja en las memorias de éste cuando describe el acto de la fundación de Pombo. Alude primero con cierta sorna a los "predilectos" de Ramón: "un joven poeta, que está empleado no sé donde y se llama Manuel Abril, el escultor Bartolozzi, Ricardo Baeza, Goy de Silva, dos hermanos pintores, Los Zubiaurre, sordomudos e invertidos, y un joven pequeñito, moreno y bien plantado como un Radamés, que se llama Tomás Borrás y hace crítica de teatros en La Tribuna". Aunque reconoce a Ramón como "genio de la propaganda", no deja de observar lo escasamente futurista del ambiente, refleja las ironías de los asistentes sobre la pesadez de sus discursos y la mala calidad de la comida; un cuadro desmitificador que remata con eficacia el final de su relato: "Los camareros recogen el servicio y nos miran. Debemos parecerles una partida de locos. Pero somos tontos nada más. Yo salgo bostezando, como Alcaide de Zafra" (*La novela de un literato*, *op. cit*., T. II, pp. 65-67).

[278] Antonio Espina, *op. cit*., p. VIII.

[279] "El café recóndito", *Por Esos Mundos*, 241 (II-1915), p. 150.

[280] La cita corresponde a *Pombo*, p. 78. Resultan detalles significativos la presencia destacada de su firma en la primera página del "álbum de Pombo" junto a la barroca rúbrica de Ramón y bajo la de Manuel Abril (*La Sagrada Cripta*, p. 371) y de su imagen en la larga nómina fotográfica de "Los que han pasado por Pombo" en tercer lugar tras el retrato "a los cinco años" de Ramón y una instantánea de Borrás (*Ibídem*, p. 359). Por otra parte, en *La Sagrada Cripta de Pombo* queda constancia escrita y gráfica de su asistencia a varios actos públicos: el homenaje a José Gutiérrez Solana, celebrado el 5-I-1921 (fotografía en p. 305); Ortega y Gasset

(fotografía en p. 405); Grandmontagne (p. 423 y fotografía en p. 429) y Díez Canedo, celebrado el 17-X-1922 (fotografía en p. 451); el Banquete "a don Nadie" con presencia de Unamuno el 6-V-1922 (fotografía en p. 440); el "Banquete a todos los pombianos por orden alfabético" (p. 702 y fotografía en p. 451); el "Banquete transpapelado" (p. 488) y el homenaje a Ramón en Llhardy el 13-III-1923 (fotografía en p. 632).

281 En el mismo *Pombo*, este matiz de familiaridad puede advertirse en diversas alusiones en las que Ramón evoca sus primeros años de amistad, la época de sus reuniones en el Café Universal: así, en su descripción de Montecarlo recuerda a una viejecita de aquel café: "(Querido Salvador, esa viejecita de noventa y tantos años que usted me ha enseñado sentada en el café Universal y que después hemos visto tantas tardes, abunda en estas mesas. La mantiene con el bastante aceite el juego. Son viejas Urracas que juegan)" (p. 294); también asocia al dibujante con un desaparecido personaje bohemio: "Salvador Bartolozzi es el que más le recuerda en esa época en que él era también muy amigo de Cornutti. A Salvador le hemos preguntado mucho por aquella alma salida y en pena, y, sobre todo, le preguntamos, sin que él sepa contestarnos: -Salvador, ¿Cornutti no tenía un perro grande de ojos sabios?" (p. 128).

282 *Pombo*, pp. 98-99. En las páginas citadas se incluye una fotografía del dibujante en animada conversación bajo el espejo de Pombo. Respecto al aspecto luciferino de Bartolozzi, Ramón vuelve a observarlo en referencia a un tercer personaje, Crespo: "Si no hubiera dicho que el gran Salvador es Lucifer, diría que este hombre es Mefistófeles, aunque claro está que Salvador es eso de un modo muy serio con frac negro" (*Ibídem*, p. 147). También alude a su gripe crónica en uno de sus característicos apuntes humorísticos (*La Sagrada Cripta*, p. 243).

283 Antonio Espina, *op. cit*., p. VIII. Líneas más adelante, el autor alude a su primer encuentro con el artista: "En la tertulia de Pombo conocí yo a Salvador Bartolozzi una invernal noche de sábado de 1919, de la que recuerdo perfectamente dos detalles: a Solana de cara a la pared, cantando estentóreamente "La Maledizione" de *Rigoletto*, y a Gómez de la Serna sacando de un baúl ejemplares de su último libro, que nos iba lanzando a la cabeza a los contertulios, previamente dedicados (los libros) con tinta roja". En *Nuevos retratos contemporáneos y otros retratos*, Ramón cita estos y otros párrafos del libro de Espina sobre Bartolozzi y confiesa "que me ha conmovido como pocas cosas", mostrando cierta sorpresa por la evocación emocionada de Pombo de aquel antiguo contertulio luego alejado por la guerra: "Sabe mi posición, que no compartimos las ideas políticas [...] yo ya me creía un poco alejado de él" (*op. cit*., pp. 728-729).

284 El perfil de Bartolozzi aparece en dos caricaturas del grupo realizadas por César Abín (*Pombo*, pp. 74-75). Con otros pombianos firma el "Apéndice íntimo de Pombo" (*ibídem*, p. 283). Ramón deja constancia de su participación en diversos divertimentos: "Dibujos juegos y conversaciones (*ibídem*, pp. 177-179), el "concurso de palabras expresivas" o en el juego "a los prohibidos" con Bagaría (*La Sagrada Cripta*, pp. 259 y 541).

285 *La Sagrada Cripta*, p. 387 y 138 (los dibujos ya publicados en "El café recóndito" aparecen en *Pombo*, pp. 72 y 198 y *La Sagrada Cripta* , pp. 158, 166 y 233). Reproduce también Ramón un "improntu" de Bartolozzi, un sencillo apunte de las botellas, vasos y cucharas sobre el mármol (*Pombo*, p. 198) y su retrato, ya publicado en *El doctor inverosímil* (*La Sagrada Cripta*, p. 588). También entre las fotografías de los objetos de su torreón, incluye la curiosa mascarilla de su rostro que vaciaron en yeso los hermanos Bartolozzi (*ibídem*, p. 595).

286 El grupo de románticos pombianos aparece a doble página en *Pombo* (pp. 82 y 83); el retrato del humorista luso incluye la siguiente explicación "hecho por Bartolozzi para que en el libro sobre España que publicó Leal da Camara en Portugal lo pudiese intercalar en la larga mesa de caballeros Pombianos con sombrero de copa "afurrilado", como le llamó en su libro Leal, y que el principio de Pombo dibujó Bartolozzi y se reproduce en páginas anteriores" (p. 136). La imagen de Borrás, en: *La Sagrada Cripta*, p. 554. En el mismo volumen puede verse el comentario sobre el "Banquete de época", junto a un amplio reportaje fotográfico y la caricatura de Fresno (pp. 476-473).

287 Alfonso Reyes, "Ramón Gómez de la Serna"(1918)" en Ramón Gómez de la Serna (Tristán), *Libro Nuevo*, *op. cit*., p. 12. También aluden a la presencia del dibujante: Antonio de Hoyos —"Bartolozzi, pueril, arbitrario"— en "Pombo"(1918) y José Gutiérrez Solana, "Después de este largo viaje" (1923), ambos recogidos en *Ramón en cuatro entregas*, *op. cit*., T. II, p. 82 y p. 73, respectivamente.

288 Véanse al respecto: Rafael Flórez, "Crónica de una batalla anunciada (el estreno de *Los medios seres*)", *Cuadernos de El Público*, núm. 33, Madrid, Ministerio de Cultura, (V-1988), p. 20 y Agustín Muñoz-Alonso López, *op. cit*., pp. 204-207. Flórez relata la preparación en Pombo el sábado anterior al estreno: "Ramón flanqueado señeramente por sus lugartenientes Salvador Bartolozzi y Paco Vighi, fue distribuyendo las localidades de invitados de manera táctica para contrarrestar la reacción esperada de los estrenistas habituales y demás espectadores [...] Estratega de la provocación vanguardista desde la adolescencia,

responsabilizaba así a sus jefes de filas: Salvador Bartolozzi y Paco Vighi quedando designados coordinadores generales desde sus respectivas y distanciadas butacas de patio con un juego de señales a base de nardos [...]". Detalla después la disposición de los distintos grupos distribuidos en el Alkázar y encabezados por Edgar Neville, Antonio Botín Polanco, Serafín Adame, Enrique Jardiel Poncela y Angel Lázaro junto a cuatro mujeres: Josefina Ranero, Carmen de Burgos, Magda Donato y su hermana Margarita Nelken. Véase también el recuerdo de Neville a propósito de Pombo: "allí estaban con Ramón, nuestros mayores: los Solanas, Vighi, Tomás Borrás, Bartolozzi y muchos más" ("Ramón. El buque nodriza", *Indice de Artes y Letras*, núm. 76, I-1955, p. 5).

[289] En una de las primeras entrevistas acerca del "Teatro Pinocho", Bartolozzi destaca el ofrecimiento de una obra de Gómez de la Serna para su guiñol; sin embargo, esta colaboración no se llegó a concretar (*Colorín de la Isla*, "Guiñol en la Comedia", *Crónica*, 15-XII-1929).

[290] Eduardo de Ontañón, "El mundillo literario. ¿Qué pasa con las tertulias?", *Heraldo de Madrid* (12-XII-1935), p. 6. En *Automoribundia*, con un tono más sincero recuerda Ramón estos últimos años de Pombo con cierta amargura por el enrarecimiento del ambiente y el imposible aislamiento frente la tensión de la calle (*op. cit*., p. 566).

[291] En total se publicaron cinco entregas: "Siluetas de Pombo. Tipos raros de Pombo", *Estampa* 370 (16-II-1935); "Siluetas. Café y aquelarre", *Estampa* 375 (23-III-1935); "Siluetas. Noche movida", *Estampa* 390 (6-VII-1935); "Siluetas Algunos desaparecidos", *Estampa* 398 (31-VIII-1935); "Cosas de Pombo. Nuevos lunáticos", *Estampa* 439 (13-VI-1936).

[292] Este último retrato parece directamente inspirado en una fotografías del poeta incluida en *La Sagrada Cripta de Pombo*, p. 505.

[293] *Nuevos Retratos contemporáneos*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1945, p. 186.

[294] *Automoribundia, op. cit*., p. 610.

[295] *Nuevas Páginas de mi vida (lo que no dije en Automoribundia)*, Alcoy, Marfil, 1957, p. 101.

[296] Antonio Espina, *op. cit*., p. VIII. Resulta revelador el último de los dibujos que Bartolozzi, ya en el exilio mejicano, dedicó al café de Carretas, titulado "Pombo"; original conservado en el Museo Municipal de Madrid, y que describe María del Mar Lozano: un dibujo hecho a grafito y carbón donde se retrata a un viejo sentado en el café, con el espejo al fondo y los detalles del paraguas, el gabán y el sombrero sobre la pared. El personaje de silueteado tembloroso y emotivo, es compuesto tras las sillas y mesas, como hiciera Degas en *sus Bebedores de ajenjo*" ("La colección de dibujos de Salvador Bartolozzi en el Museo Municipal de Madrid", art. cit., p. 525).

[297] Sobre el tema de este apartado María del Mar Lozano Bartolozzi ha publicado: "Los carteles y el arte publicitario de Salvador Bartolozzi (1882-1950)", *Norba-Arte*, XII, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Extremadura, 1992.

[298] S/f., "La semana artística. Exposición de carteles de la casa Gal", *España*, 73 (15-VI-1916), p. 9. Reproduce los carteles premiados.Véase también: S/f., "Una exposición de carteles", *La Esfera*, 120 (15-IV-1916).

[299] *España*, 1 (29-I-1915). Otros anuncios que reflejan la moda parisina pueden verse en *La Esfera*, núms. 23, 25, 62, 68 y 79 y *Nuevo Mundo*, núms. 1071, 1086, 1082, 1096, 1116, 1124, todos ellos publicados entre 1914 y 1915.

[300] De los tipos citados, pueden verse algunos ejemplos: la imagen de la tanagra, en *Nuevo Mundo*, núm. 1101; la evocación medieval, en *La Esfera*, núms. 27 y 44; los tipos dieciochescos, en *La Esfera* núms. 27, 43, 52; las damas románticas, en *La Esfera*, núms. 37 y 38 y *Nuevo Mundo* núm. 1092; la parisina en *La Esfera*, núm. 26; tipos femeninos españoles pueden verse en *La Esfera*, núm. 236 y *Nuevo Mundo*, núm. 1089.

[301] Véanse: la imagen de la nurse con el niño en *La Esfera*, núms. 40, 46 y 50; los bebés, en *Nuevo Mundo*, núms. 1099 y 1112; la maternidad, en un dibujo con un tratamiento decorativo a la manera de Anglada Camarasa, en *La Esfera*, núm. 60.

[302] *Nuevo Mundo*, 1118 (12-VI-1915). También son atractivas las escenas de los hermanos lavando con el jabón a la muñeca, en *La Esfera*, núm. 34 y *Nuevo Mundo*, núm. 1067.

[303] Ramón Gómez de la Serna, *Pombo, op. cit*., p. 178.

[304] Véanse respectivamente, en *La Esfera*, núm. 48 y *Nuevo Mundo*, núm.1090. Bartolozzi aprovecha en ocasiones algunas ilustraciones ya publicadas para, con añadidos decorativos, confeccionar nuevos anuncios: es el caso del publicado en el núm. 1102 de *Nuevo Mundo*, que recupera una de sus ilustraciones realizada cinco años atrás para comedia de Eduardo Zamacois, "Rebeldía"(*Por Esos Mundos*, 183, IV-1910,

pp. 469-490). También el publicado en el núm. 1072 del mismo semanario muestra el estilo característico de aquella época, y corresponde probablemente a otra de sus ilustraciones.

[305] *España*, 2 (5-II-1915).

[306] Francés da cuenta de los tres concursos citados: en el certamen convocado por *La Novela Cómica* -cuyos envíos se expusieron en la Galería General de Arte- el jurado recomendó la adquisición del cartel original de Bartolozzi titulado "Piti" (la información y una reproducción del cartel puede verse en: "Un concurso de carteles: La Novela Cómica", *El año artístico 1917*, *op. cit*., p. 207-210); el jurado del certamen organizado por *Los Ciegos*, integrado por Manuel Benedito, Julio Romero de Torres, Ramón de Zubiaurre, Ramón Gómez de la Serna y Rafael Bergamín, otorgó al dibujante un primer premio dotado con quinientas pesetas (*El año artístico 1919*, *op. cit*., p. 173); finalmente, el diario *El Fígaro* premió con mil pesetas el original presentado por Bartolozzi con el lema "Alma viva", con los votos a favor de López- Mezquita, del director del periódico Carlos Ibáñez de Ibero y de José Francés, y en contra de Julio Romero de Torres y Anselmo Miguel Nieto (*Ibídem*, p. 392).

[307] José Francés: "Un cartel de Salvador Bartolozzi" en *ibídem*, pp. 57-65. El premio tenía una dotación de mil pesetas.

[308] Incluido en "Memoranda de Marzo", *ibídem*, p.112.

[309] Ramón Gómez de la Serna, *Ramonismo*, *op. cit*., pp. 85-86.

[310] Bartolozzi había participado ya en el certamen de 1918 con dos carteles,"Vaeh" y "Carnaval", de los que comenta Francés "Que tienen su distinción y originalidad peculiares" (Silvio Lago, "Arte decorativo. Un concurso de carteles", *La Esfera*, 213, 26-I-1918; incluye la reproducción de "Vaeh"). En la edición de 1920, el cartel premiado representa a una pareja de románticos, con un concepto muy similar a algunas portadas de igual asunto publicadas en *Blanco y Negro* (puede verse reproducido en S/f, "Un concurso: los carteles del Círculo de Bellas Artes", *Nuevo Mundo*, 1360, 6-II-1920). El cartel de 1928, de factura más moderna, resulta por contra más tópico en su recreación del clásico Pierrot (reproducido en *Estampa*, 8, 21-II-1928).

[311] Angel Vegue y Goldoni, "Sevilla y Salvador Bartolozzi", *Los Lunes de El Imparcial* (16-IV-1922). Respecto a los otros dos carteles antes citados, véanse: S/f. "Las fiestas del Corpus en Granada", *Nuevo Mundo*,1531 (25-V-1923), con una fotografía; S/f., "El concurso de carteles del Marques del Mérito", *Nuevo Mundo*, 1532 (1-VI-1923); de este último —dotado con un premio de 1000 pesetas— el semanario incluye su reproducción junto a una graciosa interpretación caricaturesca de *K-Hito*. Bartolozzi realizó también encargos de ayuntamientos como el de Santander, para promocionar la estación veraniega del Sardinero en 1926, o el de Pamplona para la fiesta de San Fermín de 1927. Por otra parte, en 1920, el dibujante había logrado el segundo premio en un concurso convocado por la Agencia Reyes (José Francés, *El año artístico 1920*, *op. cit*., p. 37).

[312] Del cartel del Congreso Internacional de Oleicultura —expuesto después la sección de Arte decorativo de la Exposición Nacional— pueden verse referencia y reproducciones en: José Francés, "La exposición nacional. Arte decorativo. Arquitectura y grabado", *La Esfera*, 652 (3-VII-1926) y Méndez Casal, "Critica de arte. La Exposición Nacional de Bellas Artes", *Blanco y Negro*, 1826 (16-V-1926); del cartel de "Seguro de Maternidad", véase: Fortunio, "Deberes sociales. La maternidad de la mujer y la impunidad del hombre", *Nuevo Mundo*, 1983 (11-III-1932), con el siguiente comentario: "Salvador Bartolozzi con su visión sintética del arte y de la vida, ha reflejado en este cartel el concepto más integramente social del "Seguro de maternidad", creado para la protección de las obreras que son madres, y que han de simultanear la suprema función femenina con el trabajo cotidiano".

[313] José Francés, "El arte y la posta: un cartel del Bartolozzi" en *El año artístico 1922*, *op. cit*., pp. 25-27. El crítico refleja también algunos detalles significativos sobre el complejo mundo de los jurados de estos certámenes: "Este satisfactorio y justo resultado del Concurso nos ha sorprendido gratamente, porque, confesemos ahora nuestro error, no teníamos la seguridad de tal acierto. El jurado, compuesto de elementos ajenos al Arte, con la asesoría de un pintor desligado de las modernas tendencias decorativas de la ilustración editorial, y habiendo prescindido, según parece, de uno de los requisitos estipulados en las bases —el de la intervención de una persona competente, votada por los concursantes—, no parecía el más a propósito para fallar en un Concurso de carteles. Sin embargo, ha sabido acertar y felicitamos por ello a la Caja Postal, que no ha de ver simbolizadas de un modo ridículo las excelencias de su servicio, según temimos al principio, viendo los originales presentados y dada la relativa incompetencia estética del jurado, muy respetable y competente, por otra parte, en sus funciones naturales y habituales". El propio Bartolozzi comenzó en los años veinte a ser requerido para esta función: así, en 1924 formó parte de un jurado del que formaba parte Antonio Machado, para el Concurso de Carteles anunciadores de Segovia organizado por la

Junta de Turismo de la ciudad (el premio fue concedido a Manuel Martí Alonso, por *Carácter*). Véase: *El año artístico 1923-1924, op. cit.*, p. 413.

[314] A propósito de los carteles citados, véanse: "Un concurso reñido. Los carteles Ceregumil", *Nuevo Mundo*, 1659 (6-XI-1925): Tono y Bartolozzi se repartieron las 1000 pesetas del segundo premio; sin embargo, su cartel destaca singularmente por su modernidad frente al resto de los premiados, que reproduce la revista. El anuncio de vinos y licores Barbier puede verse en: Enric Satué, *op. cit*., 1988.

[315] Alude a su participación: María del Mar Lozano Bartolozzi, "Encuentros artísticos de Castelao y los Bartolozzi. Los Salones de Humoristas", art. cit., pp. 495-496.

[316] X.Y.Z., "El último salón de humoristas", *Por Esos Mundos*, 180 (I-1910), pp. 43-48.

[317] José Francés, *El año artístico 1921, op. cit*., p. 53.

[318] José Francés, "Exposición de humoristas" en *El año artístico 1915*, *op. cit*., pp. 294-295. Ambos dibujos constaban en el catálogo con un precio de 200 pesetas (María del Mar Lozano Bartolozzi: "Encuentros artísticos de Castelao y los Bartolozzi. Los Salones de Humoristas", art. cit., p. 500).

[319] A propósito de la revista, véase: *ibídem*, p. 501; los dos dibujos aparecen reproducidos en pp. 515- 516.

[320] Crónicas de *El Día* y *La Ilustración Española y Americana*, recogidas en: *El año artístico 1917*, *op. cit*., pp. 29 y 26, respectivamente.

[321] Citado en El *año artístico 1919*, *op. cit*., pp.105-106.

[322] Crónica de *Hoy*, citada en *El año artístico 1920*, *op. cit*., pp. 69-70; En Silvio Lago, "La vida artística. El Salón de Humoristas", *La Esfera*, 323 (13-III-1920) se incluye la reproducción de *Los saltabancos*.

[323] Crónica de *El Fígaro*, en *El año artístico 1920*, *op. cit*., pp. 75-76.

[324] *El año artístico 1921*, *op. cit*., pp. 55-56. Incluye la reproducción de *El paseo* en p. XVI.

[325] En *El año artístico 1922*, *op. cit*., p. 123. Puede verse la reproducción del titulado *Orfandad* en: José Francés, "VIII Salón de Humoristas", *Buen Humor*, 22 (11-VI-1922). En el Salón de 1923, entre otros dibujos presenta unos apuntes con el título de *Pueblo*, reproducidos en: José Francés, "El IX Salón de Humoristas", *La Esfera*, 496 (7-VII-1923).

[326] En 1916 envía al "Primer Salón de Humoristas en Barcelona" el titulado *Apaches*. En agosto de 1920 participa con *Carnaval* y *Apaches* en el Salón de Humoristas de Lisboa; Francés recoge algunos breves comentarios de la prensa de la capital lusa: *A Bataha*: "*Carnaval* é original, exótico e boa entoçao de cor; *Apaches* possui muito caracter"; *A Patria*: "Bartolozzi, com o *Carnaval*, acentúa a sua tendencia para os espectaculos em que o grotesco se extralimita, até sé convencer que é a maior das realidades serias" (*El año artístico 1920*, *op. cit*., pp. 316 y 326).

[327] Noticia respectiva de estos actos en: *ibídem*, pp. 257 y 330 y S/f., "Lo que pasa en España. El baile de los humoristas", *Nuevo Mundo*, 1571 (29-II-1924), que anuncia: "Salvador Bartolozzi, el genial dibujante, el insigne cartelista, hará un retrato de la máscara femenina cuyo traje sea más original y artístico".

[328] Al respecto, pueden verse: Luis de Galinsoga, "Los saineteros del lápiz. Modernas estampas de Madrid", *Blanco y Negro*, 1829 (6-VI-1926), que reproduce los "Apuntes del natural"; José Francés, "Vida artística. Los dibujantes españoles en Nueva York", *La Esfera*, 738 (25-II-1928) y Luis de Galinsoga, "La Unión de Dibujantes Españoles en Nueva York", *Blanco y Negro*, 1877 (8-V-1927).

[329] Aluden a su asistencia en este tipo de actos diversas reseñas: del homenaje a Francés el 13 de mayo del 1917, véase: "Un banquete" *El año artístico 1917*, *op. cit*., pp. 210-215; también referencias fotográficas de la prensa: el homenaje a Hermann Paul ("Arte y artistas. La semana de los dibujantes", *Nuevo Mundo*, 1687, 21-V-1926); un banquete a Ribas y Baldrich ("La vida madrileña", *Nuevo Mundo*, 1684, 4-VI-1926); el homenaje a Enrique Uthoff (*Blanco y Negro*, 1915, 29-I-1928) o un banquete de la U.D.E. ("Actualidades. Notas gráficas de la semana", *Blanco y Negro*, 1874 (17-IV-1927).

[330] Margarita Nelken, *op. cit*., p. 156.

[331] Silvio Lago, "Arte humorístico. Los muñecos de Montagud", *La Esfera*, 275 (5-IV-1919).

[332] Benito Bartolozzi sucedió a su padre en la Academia como jefe del taller de reproducciones. Ya antes de morir don Lucas, Benito renovó el taller y al tanto de las novedades artísticas europeas, a las clásicas figuras griegas y romanas se unieron tanagras, vasos bizantinos, bajorrelieves renacentistas, gárgolas y tallas medievales, en algunos casos utilizadas como modelos por su hermano. Véase: Silvio Lago, "La escultura decorativa. Benito Bartolozzi", *La Esfera*, 258 (2-XI-1918).

[333] María del Mar Lozano Bartolozzi, "Salvador Bartolozzi", art. cit., p. 18.

[334] Su fotografía puede verse en: "La exposición de Humoristas", *Nuevo Mundo*, 1144 (10-XII-1915).

[335] Crónicas recogidas en *El año artístico 1917*, *op. cit*., pp. 31 y 26, respectivamente. Incluye una fotografía del muñeco, junto a otro de Benito Bartolozzi, "El señor Luterio" (p. 14).

[336] Silvio Lago, "Una exposición interesante. Los humoristas", *La Esfera*, 220 (16-II-1918) reproduce el un muñeco.

[337] Ramón Gómez de la Serna, *Ramonismo*, *op. cit*., p. 5: "Yo necesito la sencilla amistad de ciertos lectores y por eso les preparo el libro fácil, variado, original, y siempre les regalo en cada libro, como caramelos que añade el tendero al pedido, unas nuevas "Greguerías, completamente nuevas".

[338] "La actualidad artística. El salón de humoristas", *La Esfera*, 253 (2-XI-1919); incluye fotografías de los muñecos *En el retiro*, *Romántica* y *Del pueblo*.

[339] Las citas en, *El año artístico 1919*, *op. cit*., pp. 96, 105 y 110, y Abel Amado, "Salón de humoristas", *Cosmópolis*, (IV-1919), pp. 685-686.

[340] En *El año artístico 1919* , *op. cit*., p. 94.

[341] *Ibídem*, p. 182.

[342] *Ibídem*, p. 173.

[343] "Derivaciones de la caricatura. Los muñecos de trapo" (*Ibídem*, pp. 214-216).

[344] Véase la fotografía en: Silvio Lago, "La vida artística. El salón de Humoristas", *La Esfera*, 323 (13-III-1920).

[345] Citas recogidas en *El año artístico 1920*, *op. cit*., pp. 64-88

[346] *Ibídem*, pp. 51-54.

[347] Al respecto, José Francés señala la positiva influencia que para el juguete industrial español, habitualmente falto de carácter, suponía la labor que en los Salones de Humoristas exponían Bartolozzi y otros artistas como Martí Alonso, Hurtado, Zamora, Ramos Santamaría o Morán. El carácter humorístico y castizo de sus muñecos había alentado la renovación del juguete español en la dirección ya vigente en muchos paises europeos, donde se procuraba dotar de rasgos propios a sus juguetes ("La primera Exposición Nacional de Juguetes", *El año artístico 1923-1924*, *op. cit*., pp. 383-387). Amadeo de Castro, en "El industrialismo y las muñecas" (*La Esfera*, 366, 8-I-1921) ya aludía a esa misma necesidad de renovar la fabricación industrial de los muñecos siguiendo la inspiración de los artistas, para terminar con la mediocre uniformidad; y también Bartolozzi era modelo a imitar: "Es cierto que numerosos artistas han aprovechado la innovación y han convertido en obras admirables y en sorprendentes caricaturas los ingenuos muñecos de las niñas que no tenían otra musa escultora que el instinto de la especie. Nuestro Bartolozzi ha hecho del arte de hacer muñecos una técnica genial".

[348] Sobre la participación de Bartolozzi algunas referencias en: José Francés, "La sección española en la Exposición Internacional de Arte Decorativa", *La Esfera*, 603 (25-VII-1925) y Germán Gómez de la Mata, "Glosa desde París. España en las artes decorativas", *La Esfera*, 603 (25-VII-1925).

[349] "Muñecos con espíritu. Las esculturas de trapo de Salvador Bartolozzi", *Blanco y Negro*, 1824 (2-V- 1926).

[350] Puede verse la fotografía en: Fortunio, "Los humoristas celebran su Salón anual", *La Esfera*, 885 (20-XII-1930).

[351] Véase Erika Bornay, *Las hijas de Lilith*, *op. cit*., p. 381-390, que apunta: "El publicista que nace con el nuevo siglo intuyó rapidamente —y su perspicaz intuición sigue rotundamente vigente— la seducción para todo posible comprador de la imagen "vendedora" de una hermosa mujer". Sobre la mujer en la literatura y el arte son imprescindibles los estudios de Lily Litvak, *Erotismo fin de siglo*, *op. cit.* 169-172 e "Introducción" a *Antología de la novela corta erótica española de entreguerras. 1918-1936*, *op. cit*., pp. 31-44. Pueden verse también los apartados correspondientes al tema de la mujer en: Amando de Miguel, *La españa de nuestros abuelos. Historia íntima de una época*, Madrid, Espasa, 1995.

[352] Entre los dibujantes españoles, es emblemático el caso de Xavier Gosé, maestro en el tratamiento de la moda femenina y colaborador de las más importantes revistas europeas de su tiempo (véase el homenaje postumo de Manuel Abril, "Javier Gosé, *La Ilustración Española y Americana*, 13, 5-IV-1915, p. 206). También Pepito Zamora destacó como exquisito figurinista, colaborador de Poiret, Erté y Sonia Delaunay (Enriqueta Albizúa Huarte, "El traje en España: un rápido recorrido a lo largo de la historia", en James Laver, *Breve historia del traje y la moda*, Madrid, Ensayos de Arte Cátedra, 1989, p. 346. Véase el perfil de Zamora *en Diccionario de las vanguardias*, p. 640.

[353] El tema ha sido bien estudiado en el caso de Penagos; véanse: Antonio M. Campoy, *Penagos*, Madrid, Espasa-Calpe, 1983 y A.A.VV., *Penagos (1889-1954)*, Catálogo Exposición, Madrid, Fundación Cultural

Mapfre Vida, 1989; pueden verse también: Fortunio, "En el salón Nancy. Mujercitas de Penagos", *La Esfera*, 543 (31-V-1924); José Francés, "Mujercitas de Penagos " en *El año artístico 1923-24, op. cit*., pp. 272-273. Menos conocido es el trabajo de Ribas y Baldrich, muy populares en su momento, sobre los que pueden verse algunos comentarios de la época: Silvio Lago, "Siluetas de dibujantes. Federico Ribas", *La Esfera*, 241 (10-VIII-1918); Silvio Lago, "El arte que sonríe. Las mujercitas de Ribas", *La Esfera*, 318 (7-II-1920); Antonio G. de Linares, "Federico Ribas. La alegría de su vida y el esplendor de su obra" *La Esfera*, 646 (22-V-1926); José Francés, "Maestros jóvenes. Martínez Baldrich", *La Esfera*, 649 (12-V-1926); Luis de Galinsoga, "La linea femenina moderna perpetuada por Ribas y Baldrich", *Blanco y Negro*,1830 (13-VI-1926).

[354] "Silueta" puede verse reproducida en X.Y.Z., "El último Salón de Humoristas",art. cti.; Albert Boissière, *El hombre sin cara*, La Novela de Ahora, núm. 136, p. 73. En adelante, para los detalles de moda sigo el citado texto de James Laver.

[355] Guillermo Díaz-Caneja, "¡Oh la moda!", *Nuevo Mundo*, 869 (1-XI-1910); Salvador Bartolozzi, "A grandes males... ", *Nuevo Mundo*, 858 (16-VI-1910).

[356] Antonio de Hoyos y Vinent,"La ciudad desconocida. Novela inedita", *Por Esos Mundos*, 210 (VII-1912); Prudencio Iglesias, *Los aventureros del gran mundo*, El Cuento Semanal, 247 (22-IX-1911); Carmen de Burgos, Colombine, "Viaje sentimental", *Por Esos Mundos*, 208 (V-1912), pp. 535-541; Albert Boissière, *Z... el estrangulador*, La Novela de Ahora, núm. 138 (puede verse el modelo en una elegante portada en tonos azules y en las ilustraciones interiores, p. 38); portada de *Por Esos Mundos*, 210 (VII-1912).

[357] Véanse distintos ejemplos en las portadas de *Nuevo Mundo*, 1125 (6-VIII-1915), 1135 (8-X-1915); 1145 (24-XII-1915); páginas de Floralia en: *España*, 1 (29-I-1915); *Nuevo Mundo*, 1082 (3-X-1914), 1086 (7-XI-1914) y 1096 (9-I-1915) y *La Esfera*, 23 (6-VI-1914), 25 (20-VI-1914), 62 (7-III-1915) y 68 (17-IV-1915).

[358] A. Hernández Catá, "La culpable", *La Esfera*, 47 (21-XI-1914); Gregorio Martínez Sierra, "Mujeres. Prólogo de comedia", *La Esfera*, 74 (29-V-1915). Otra de las protagonistas del segundo texto, Clara, llega de la inauguración de un "Congreso Feminista", aunque por los asundos de su conversación —hombres, maternidad, recetas— el tema queda absolutamente trivializado.

[359] Emiliano Ramírez Ángel, *Cambio de conversación*, *op. cit*.; Carmen de Burgos, *Los Usureros*, *op. cit*.; Manuel Bueno, *op. cit*.; A. de Hoyos y Vinent, "La lección del viejo cosmos", *La Esfera*, 209 (29-XII-1917); Antonio de Hoyos y Vinent, "Los españoles pintados por sí mismos. La deportista", *España*, 29 (19-VIII-1915). Además de los textos citados pueden verse otras ilustraciones con este tipo de moda: Gonzalo Morenas de Tejada, *El sacrificio de un ingenuo*, El Libro Popular, núm. 38 (23-IX-1913); Ramón Gómez de la Serna, "El baile de las viudas", *Por Esos Mundos*, 240 (I-1915), pp. 27-32; Alberto Valero Martín, "Es en esta hora...", *La Esfera*, 79 (3-VII-1915); Eduardo Zamacois, "No fui yo...", *La Esfera*, 92 (20-X-1915); José de Laserna, "Medallas modernas. La réproba. El justo", *Nuevo Mundo*, 1149 (14-I-1916).

[360] Los anuncios reseñados, respectivamente en: *La Esfera*, 79 (3-VII-1915) y *La Esfera*, 169 (24-III-1917). Sobre el mito de la Esfinge en el arte finisecular, véase Erica Bornay, *op. cit*., pp. 257-269.

[361] *La Esfera*, 86 (21-VIII-1915).

[362] Lily Litvak, "Introducción" a *Antología de la novela corta erótica española de entreguerras. 1918-1936*, *op. cit*., p.32.

[363] Magda Donato, *La carabina*, *op. cit.;* portadas de *Blanco y Negro*, 1742 (5-X-1924) y 1631 (20-VIII-1922). A propósito de Sonia Delaunay, véase, *Art Déco en España*, p. 135. Pueden verse otros tipos femeninos de la época en: Ramón Pastor y Mendívil, "Cuento de viaje. Los encajes de la catedral", *Blanco y Negro*, 1859 (2-I-1927); Raúl Perales, "Cuentos de hoy. Bailando el charleston", *Blanco y Negro*, 1881 (4-VI-1927); Concordia Merrel, "Julia aprovecha la ocasión. Novela", *Blanco y Negro*, 1884-1903 (26-VI al 6-XI-1927) o la portada de *La Esfera*, 249 (12-V-1928).

[364] *Nuevo Mundo*, Núm. Especial de Verano (24-VI-1932)

[365] Francisco Villaespesa, "Ajimeces de Luna", *La Esfera*, 53 (2-I-1915); Rafael Lasso de la Vega, "Floraciones espirituales", *La Esfera*, 223 (6-IV-1918); portada de *Nuevo Mundo*, 1346 (24-X-1919). A propósito del tema del desnudo, véase: Lily Litvak, *Erotismo fin de siglo*, *op. cit*., pp. 220-232.

[366] Manuel Abril, "Artistas españoles. Salvador Bartolozzi", art. cit., pp. 86. Esta visión grotesca de tipos flamencos puede verse en uno de sus primeros trabajos publicados en España, las ilustraciones de Arturo Reyes, "El caramelo", *Por Esos Mundos*, 182 (III-1910), pp. 324-328.

[367] Véase al respecto: *Art Déco en España*, pp. 86-90 y 259-264.

[368] Portada de *Nuevo Mundo*, 1139 (5-XI-1915); publicidad Floralia, *La Esfera*, 236 (6-VII-1918); José Montero, "El madrigal de los ojos negros", *La Esfera*, 204 (24-XI-1917) y "Pagínas poéticas. Flor de piedad", *La Esfera*, 171 (7-IV-1917). A estos dibujos puede añadirse la figura de la protagonista de la citada novela *La venganza del recuerdo,* disfrazada con el clásico atavío de maja para conquistar al torero que la deshonró.

[369] Véase: Jesús Rubio Jiménez, "Tradición y modernidad en *El sombrero de tres picos*: de Alarcón a los Martínez Sierra, Falla y Picasso", *El Bosque*, 10-11 (Enero-Agosto-1995), pp. 203-220 y *Picasso: El sombrero de tres picos*, (Catálogo Exposición) Madrid, Fundación Juan March, 1993.

[370] "Antonia Mercé, la Argentina. Apuntes del natural por Salvador Bartolozzi. Comentario de Margarita Nelken", *Nuevo Mundo*, 1478 (19-V-1922). Sobre el personaje, puede verse la evocación de María Elena de Arizmendi Amiel, "La inmortal "Argentina que fue Antonia Mercé", *El Bosque*, 10-11 (Enero-Agosto, 1995), pp. 221-233.

[371] Véase el capítulo "La expresión de las regiones" de José-Carlos Mainer, *La edad de Plata*, *op. cit*., pp. 96-129.

[372] Federico García Sanchiz, *Pastorela*, *op. cit*.; Pedro Iglesias Picón, "La carretera blanca", *La Esfera*, 232 (8-VI-1918); F. Martinez Corbalán, "Tocan a la novena", *La Esfera*, 387 (4-VI-1921); Narciso Díaz de Escovar, "El rubio de Montejaque", *La Esfera*, 513 (3-XI-1923); Julián Fernández Piñero, "Recuerdos. La moza del cántaro", *La Esfera*, 410 (12-XI-1921). En una de sus portadas del semanario *Nuevo Mundo* (1480, 2-VI-1922) representa un tipo similar al del último de los textos citados, la campesina llevando en su brazo un cántaro, aunque con un trazo más dulce y sensual.

[373] Véanse las portadas de *Blanco y Negro*, 1789 (30-VIII-1925) 1916 (5-II-1928), 2043 (13-VII-1930) y 2106 (4-X-1931); también es similar *La Esfera*, 751 (26-V-1928).

[374] *Nuevos retratos contemporáneos y otros retratos*, *op. cit*., p. 725.

[375] Pueden verse las portadas de *Nuevo Mundo*, 1345 (3-X-1919), *La Esfera*, 731 (7-I-1928) y *Blanco y Negro*, 1371 (26-VIII-1917), 1699 (9-XII-1923) y 1999 (8-IX-1929); también en un anuncio de Floralia, en *Por Esos Mundos*, 240 (I-1915).

[376] Alejandro Larrubiera, *Su excelencia se divierte*, *op. cit*. y *Espejo en tinieblas*, *op. cit*.; Fernando Mora, *La guapa de cabestreros*, *op. cit*., y Felipe Sassone, "Cantaba un huésped de tu jardín", *La Esfera*, 205 (1-XII-1917).

[377] El término "taboadismo" es utilizado a menudo por los críticos de arte del periodo para descalificar un tipo de humor festivo y superficial característico de los tiempos del *Madrid Cómico*. Alude a Luis Taboada, poeta festivo y azote de los cursis de la época; escritor que, como a los de su género, Antonio Espina considera "productos de una época mansueta, de una sociedad, en España, de tono muy bajo, en la que toda suerte de bisuterías pasaban por joyas auténticas", reduciendo su obra a "un repertorio de perfiles grotescos" (*Las tertulias de Madrid*, *op. cit*., pp. 243-244) A propósito del personalísimo madrileñista que fue Francisco Sancha, véase: José Francés,"La vida artística. Sancha o la inquietud", *La Esfera*, 477 (24-II-1923).

[378] Salvador Bartolozzi, "En la verbena", *España*, 223 (17-VII-1919); Francisco Camba, *Una morena y una rubia*, Madrid, Rivadeneyra, 1929.

[379] Magda Donato, *La Carabina*, *op. cit*.; Luis Antón del Olmet, *Las mandíbulas*, *op. cit*.; La Condesa de Pardo Bazán, "El niño", *La Esfera*, 312 (27-XII-1929) y Fernando Mora, *La Guapa de Cabestreros*, *op. cit*.; Alberto Insúa, *Tres líneas del Matin*, *op. cit*.; Albert Boissière, *Se ha cometido un crimen*, La Novela de Ahora, núm. 132, p. 14.

[380] Pueden verse reproducidos en *Bartolozzi*. *Monografía de su obra*, *op.cit*.; véase, el análisis de las obras en: María del Mar Lozano Bartolozzi, "La colección de dibujos de Salvador Bartolozzi en el Museo Municipal de Madrid", art. cit.

[381] Ramón Gómez de la Serna incluye varias fotografías del poeta en *La Sagrada Cripta de Pombo*, pp. 122, 127-129 y 365.

[382] Emilio Carrere, "Dietario sentimental", *La Esfera*, 108 (22-I-1916); "Perfil de aguafuerte", *La Esfera*, 191 (25-VIII-1917); "La capa de la bohemia", *La Esfera*, 152 (25-XI-1916); "Cuentos del cenáculo. El pájaro azul", *La Esfera*, 777 (24-XI-1928).

[383] Felipe Sassone, "La canción del bohemio", *La Esfera*, (29-IX-1917); Fernándo López Martín, "La canción del vencido" 187 (28-VII-1917); Julián Fernández Piñero, "La Gloria", *La Esfera*, 343 (31-VII-1920); José Castellón, "La cofradía del hambre. Novela corta", *Los Lunes de El Imparcial* (2-IX-1923); Emiliano Ramírez Ángel, "Los de arriba y los de abajo", *La Esfera*, 552 (2-VIII-1924).

[384] Ramón Pérez de Ayala, "Doctrinal de naturaleza. A la ventura", *La Esfera*, 234 (22-VI-1918); Emilio Bobadilla (Fray Candil), "Sonetos", *La Esfera*, 151 (18-XI-1916) y "Sonetos", *La Esfera*, 267 (8-II-1919); Alberto Valero Martín, "Me siento viejo", *La Esfera*, 280 (10-V-1919). Sobre el tópico de los jardines otoñales, véase Lily Litvak, *Erotismo fin de siglo*, *op. cit*., pp. 69-82.

[385] Fernándo López Martín, "El jardín abandonado" *La Esfera*, 119 (20-X-1917); Felipe Sassone, "Rosario de amor y de dolor", *La Esfera*, 101 (4-XII-1915); Francisco Villaespesa, "Tedium vitae", *La Esfera*, 146 (14-X-1916).

[386] Miguel de Castro, "Como una forma blanca", *La Esfera*, 241 (10-VIII-1918). Puede verse también la representación de este símbolo femenino en la ilustración del poema "Un grito en las tinieblas" incluido en el libro *Sembrad* de Cristina de Arteaga, *op. cit*., p. 70. A propósito del motivo, véase Lily Litvak, *Erotismo fin de siglo*, *op. cit*., pp. 63-67.

[387] Albert Boissière, *Se ha cometido un crimen*, *op. cit*.; Francisco Arimón Marco, "Cuentos españoles. El pintor ciego", *La Esfera*, 197 (6-X-1917); véase también las ilustraciones de Margarita Nelken, "El veneno. Novela corta", *Los Lunes de El Imparcial* (22-IV-1923).

[388] Salvador Bartolozzi, "Páginas humorísticas. Primavera", *La Esfera*, 339 (3-VII-1920); *Buen Humor*, 7 (15-I-1922).

[389] Manuel Abril, "Arte moderno. Pierrot y Colombina", *Por Esos Mundos*, 218 (III-1913), pp. 446-464. Para un estudio actual del motivo, véase: Jean Palacio, *Pierrot fin de siècle*, Paris, Seguier, 1990.

[390] Albert Boissière, *Una aventura trágica*, La Novela de Ahora, núms. 133-134.

[391] Manuel Abril, "Arte moderno. Pierrot y Colombina", art. cit., p. 457.

[392] Salvador Bartolozzi, "Páginas artísticas. Pierrot sentimental", *La Esfera*, 42 (17-X-1914).

[393] Felipe Sassone, "Metempsicosis", *La Esfera*, 239 (27-X-1918); Ramón Díaz Mirete, "Ha muerto la luna", *La Esfera*, 148 (28-X-1916); Emilio Carrere, "Luna de febrero", *La Esfera*, 530 (1-III-1924).

[394] Puede verse reproducido en *Estampa*, 8 (21-II-1928).

[395] Rafael Calleja, "Páginas artísticas. Escena", *La Esfera*, 97 (6-XI-1915); Salvador Bartolozzi, "Escena mímica. Los amores de Arlequín", *Blanco y Negro*, 1376 (30-IX-1917); Salvador Bartolozzi, "¿Arlequín?", *Blanco y Negro*, 1813 (14-II-1926).

[396] Emilio Bobadilla (Fray candil), "Páginas poeticas. En los Fiordos. Filosofía del cine", *La Esfera*, 77 (19-VI-1915); Pablo Heyse, "El último centáuro", *Por Esos Mundos*, 192 (I-1911), pp. 39-43; Rubén Darío, "Envío de Atalanta", *La Esfera*, 169 (24-III-1917); Félix Gabito, "El sátiro dormido", *La Esfera*, 281 (17-V-1919).

[397] Ramón Díaz Mirete, "El año viejo y el año nuevo", *La Esfera*, 157 (30-XII-1916); Rodolfo Viñas, "Mientras la nieve cae", *La Esfera*, 377 (26-III-1921); Joaquín Dicenta (hijo), "Carnaval Rojo", *La Esfera*, 215 (9-II-1918).

[398] Alejandro Larrubiera, *Espejo en tinieblas*, *op.cit.*, y *Su excelencia se divierte*, *op. cit.*; Cristina de Arteaga, *op. cit*., p. 82; Charles Foley, *El tutor*, La Novela de Ahora, núm. 105; Manuel linares Rivas "Por curiosidad", *La Esfera*, 105 (1-I-1916).

[399] A propósito de Romero Calvet, véase: Manuel Abril, "La exposición Romero Calvet", *La Ilustración Española y Americana*, 18 (15-V-1915), p.311. Sobre Máximo Ramos, modelo de ilustrador eficaz y de muy amplio registro, pueden verse: Silvio Lago, "Artistas contemporáneos. Max Ramos", *La Esfera*, 139 (26-VIII-1916); José Francés"Un dibujante poeta. Máximo Ramos" en *El año artístico 1916*, *op. cit.*, pp. 232-236; José Fances, "Dos modernos ilustradores españoles", *El año artístico 1923-24*, op. cit., pp. 195-199, en este último Francés pondera su fantasía como ilustrador: "Las estampas de Máximo Ramos, como las de Dulac o de Rakham, como las de Bartolozzi y Bujados, ennoblecen el arte editorial. Están en esa elevada valoración que no suele alcanzarse fácilmente por los ilustradores obstinados en torpes parodismos y en sumisos acatamientos al mal gusto general".

[400] E. Carrere,"La rosa de San Juan", *La Esfera*, 391 (2-VII-1921); Emilio Carrere, "Una aventura de don Juan", *La Esfera*, 114 (4-III-1916).

[401] Sobre el tema, véase Lily Litvak, "Desde el país donde florecen los cerezos. Influencia del japonismo en el tratamiento modernista de los motivos de la naturaleza" en *España 1900. Modernismo, anarquismo y fin de siglo*, *op. cit*., pp. 39-59. También, Ángeles Ezama, "El cuento japonés en la literatura española: primeras traducciones. De la traducción a la invención", *Notas y Estudios Filológicos*, 9, 1994, pp. 91-104.

[402] Federico Trujillo, "El milagro de la porcelana", *La Esfera*, 156 (23-XII-1916); Goy de Silva, "Historia encantadora de la princesita "Lirio de Oro. (Cuento ejemplar para chicos y grandes)", *La Esfera*, 306 (8-XI-

1919); Santiago Vinardell, "O-Shichi o la doncella enamorada. Cuento, *La Esfera*, 428 (18-III-1922); Charles Foley, *Unos pasos en la obscurisdad*, La Novela de Ahora, núm. 153.

[403] "Una exposición de carteles", *La Esfera*, 120 (15-IV-1916).

[404] Joaquín Montaner, "Páginas poéticas. La tragedia de la siesta", *La Esfera*, 306 (8-XI-1919); Alberto Insúa, *Tres líneas del Matin*, *op. cit*.; portada de *La Esfera*, 887 (3-I-1931).

[405] Tomás Borrás, *En Madrid patria de todos*, *op. cit*., p. 247.

[406] Sobre el alcance del tema en el arte y la literatura españolas, véanse los estudios de Lily Litvak*: El sendero del tigre. Exotismo en la literatura española de finales del siglo XIX. 1880-1903*, Madrid, Taurus, 1986; *El jardín de Aláh: temas del exotismo musulmán en España: 1880-1913*, Granada, Don Quijote, 1985; "A la búsqueda de los orígenes. El reencuentro de las civilizaciones asiáticas en España (1870-1913)" y "Exotismo arqueológico en la literatura española de fines del siglo XIX: 1880-1913" en *España 1900. Modernismo, anarquismo y fin de siglo*, *op. cit*., pp. 201-230 y 231-244. A propósito de la influencia de Baskt, véase: *Art Déco en España*, pp. 77-82; también puede verse artículos de la época: Julio Alvarez del Vayo, "Figuras contemporáneas. León Bakst", *España* 213 (8-V-1919); El marqués de Carabás, "León Bask y su influencia en el arte actual", *La Esfera*, 582 (28-II-1925).

[407] James Laver, *op. cit*., p. 226.

[408] Federico García Sanchiz, "Sombras errantes", *La Esfera*, 127 (2-VI-1916).

[409] Max Pemberton, *El misterio del corazón verde*, La Novela de Ahora, núm. 171. También Rafael de Penagos en su célebre cartel premiado en el concurso del Circulo de Bellas Artes de 1912 recrea ya la figura de Tórtola Valencia como bailarina oriental con la clara influencia de Baskt. Véase, *Art Déco en España*, pp. 86-90.

[410] Francisco Villaespesa, "Ajimeces de luna", *La Esfera*, 53 (2-I-1915); "La balada del lujo", *La Esfera*, 847 (7-VIII-1915).

[411] Portada de *Nuevo Mundo*, 1346 (24-X-1919); Matilde Muñoz,"La sonrisa", *Estampa*, 43 (23-X-1928).

[412] *El diablo amarillo*, *Nuevo Mundo*, 1490 (11-VIII-1922), p. 76. A propósito de moderna ciudad y su interpretación artística, véase: Javier Pérez Rojas, "Luces del mundo moderno", en *Luces de la ciudad. Arte y cultura en Zaragoza. 1914-1936*, (Catálogo Exposición), Zaragoza, Gobierno de Aragón- Ayuntamiento de Zaragoza, 1995, pp. 37-49.

[413] Manuel Abril, "Artistas españoles. Salvador Bartolozzi", art. cit., p. 86-88.

[414] Sobre el mundo de los apaches y su repercusión en la literatura española, véase: Jesús Rubio Jiménez, "Una de apaches: La hija del capitán", *Anthropos*, 158-159 (julio-agosto, 1994), pp. 104-109. Poseen diverso intéres algunos artículos y crónicas de la época: Luis F. Heredia comenta el tratamiento del asunto en la caricatura francesa y advierte del peligro de la llegada de los apaches a España huyendo de la guerra ("Los apaches y los caricaturistas franceses", *La Esfera*, 102, 11-XII-1915, con dibujos de Steinlen, Herman Paul, Roubille entre otros); preocupado por la moralidad pública, A. R. Bonnat lamenta y censura el hecho que el snobismo y la curiosidad malsana hubiesen convertido al apache en una figura literaria atrayente para el gran público de la época ("El triunfo de los apaches, *La Esfera*, 462, 11-XI-1922); por su parte, Ángel Guerra destaca el atractivo de la figura del apache y, a propósito de la novela *Bubú de Montparnasse*, de Charles Louis Philippe, subraya su carácter *bárbaro* conforme a un concepto de fuerza y brutalidad desencadenada, opuesto al diletantismo y la dulzura de la literatura anterior ("La literatura. Patología social. Del vivir de los apaches", *La Esfera*, 808, 31-VII-1929). Tampoco faltan ejemplos literarios españoles como la novela corta *El mundo de los apaches*, de Agustín Mártínez Olmedilla ilustrada por Loygorri (Los Contemporáneos, 400 (25-VIII-1916), o la más festiva *Los señores apaches* de Joaquin Belda (La Novela de Hoy, 299 (3-II-1928); esta última incluye un prólogo de Wenceslao Férnandez Flórez en el que constata el declive del fenómeno, primero por la crueldad de la Gran Guerra que había dejado en anécdota la pretendida fiereza del apache, y, finalmente, por la extravagancia de la moda de los veinte que había anulado el efecto impactante de su imagen.

[415] Enrique Jardiel Poncela, *Amor se escribe sin hache*, Madrid, Cátedra, 1990, pp. 259-272. Antes de la divertida escena en la que Zambombo atemoriza a los supuestos apaches de un tugurio parisino, el Autor comenta la obligación a la que se ve abocado de trasladar a los lectores a los bajos fondos parisinos, "cosa que no puede dejar de suceder en ninguna novela de amor medianamente honorable"; pero advierte: "la Realidad es que en París ya no quedan apaches [...] se les ha sacado tanto jugo literariamente, se les ha exprimido en las cuartillas con tanta frecuencia, que han acabado por despachurrarse del todo. Y los pocos que quedan, están a sueldo de las compañías cinematográficas". Como hipótesis, pudiera señalarse a Bartolozzi, a quien Jardiel frecuentaba en la época de redacción de la novela en las citas sabáticas de Pombo, como posible fuente para los incomprensibles diálogos en argot que reproduce en dicho capítulo.

[416] Pueden verse algunos ejemplos: la visión más amable y humorística de Ribas en sus "Tres apaches" expuestos en el Salón Humoristas de 1917 (reproducido en *El año artístico 1917, op. cit*, p. 24), la versión de Alonso en la ilustración del citado articulo "El triunfo de los apaches", o la más personal y sugestiva de Cerezo Vallejo, "Los apaches", *La Esfera*, 38 (19-IX-1914).

[417] Manuel Abril, "Artistas españoles. Salvador Bartolozzi", art. cit., p. 89; Salvador Bartolozzi, "Tipos parisienses. Apaches en un cabaret", *La Esfera*, 54 (9-I-1915).

[418] Michel Corday y André Couvreur, *El Lince*, La novela de Ahora, núm. 146, p. 58.

[419] Antonio de Hoyos y Vinent, "La escuela de Caco" en *Mientras en Europa mueren*..., Los Contemporáneos, 416 (29-XII-1916); José Francés, "El alma sin cuerpo", *La Esfera*, 221 (23-III-1918).

[420] Antonio Hernández Catá, *La piel*, *op. cit*., p. 499.

[421] Antonio Bermejo de la Rica, "Así...", *La Esfera*, 399 (27-VIII-1921). Mucho más convencionales son las figuras de "El hábito no hace..", dibujo original que siguiendo el esquema de "antaño-ogaño" presenta una pareja primero como dos apaches y después convertidos en elegantes (*Nuevo Mundo*,1509, 22-XII-1922).

[422] Albert Boissière, *Una aventura trágica*, La Novela de Ahora, núm. 133; Albert Boissière, *El hombre sin cara*, núm. 135, p. 57; *El muerto vivo*, La Novela de Ahora, num. 129, p. 55. Albert Boissière, *Se ha cometido un crimen*..., La Novela de Ahora, núms. 131-132; Albert Boissière, *Z... el estrangulador*, La Novela de Ahora, núm. 138;

[423] Albert Boissière, *El hombre sin cara*, *op. cit*., núm. 135, p. 78 y núm. 136, p. 86 Al respecto del asunto tratado, Lily Litvak estudia el interés por las teorías de Lombroso, Ferri y Garofalo o del pensamiento de Max Nordeau y su *Degeneración* en la España de fin de siglo y la obra de en literatos como Unamuno, Baroja y especialmente Azorín. ("La *sociología criminal* y su influencia en los escritores españoles de fin de siglo", en *España 1900. Modernismo, anarquismo y fin de siglo*, *op. cit.* , pp. 129-154).

[424] Edmond About, *La Nariz de Un notario*, La Novela de Ahora, núm. 200; Weatherby Chesney, *La maldición de Siva*., La Novela de Ahora, núm. 97.

[425] Sax Romer, *El diablo amarillo*, *Nuevo Mundo*, 1474 (6-V-1922), p. 19 y *Nuevo Mundo* 1493 (1-IX-1922), p. 84; *La Falange Sagrada*, *Nuevo Mundo*, 1507 (8-XII-1922), p. 19; Max Pemberton, *El misterio del corazón verde*, La Novela de Ahora, núm. 172.

[426] Sobre el tema véase, Erika Bornay, *op. cit.* pp. 60-63 y 240-257, y el capítulo "Las reveladoras" de Lily Litvak, *Erotismo fin de siglo*, *op. cit*., pp. 199-206.

[427] Manuel Abril, "Artistas españoles. Salvador Bartolozzi", art. cit., p. 88.

[428] *El año artístico 1921*, *op. cit*., p. 55.

[429] Alejandro Larrubiera, *Su excelencia se divierte*, *op. cit*.; Manuel Chaves Nogales. *Juan Belmonte, matador de toros. Su vida y sus hazañas*, Madrid, Estampa, 1935.

[430] Manuel Abril, "Artistas españoles. Salvador Bartolozzi", art. cit., p. 89.

[431] Prudencio Iglesias, *op. cit*.; Michel Corday y André Couvreur, *El lince*, *op. cit*.; Salvador Bartolozi "Un revistero de salones", *Blanco y Negro*, 1346 (4-III-1917); Portada *Nuevo Mundo*, 1381 (2-VII-1920); Antonio Fogazzaro, "Nuestro siglo", *Por Esos Mundos*, 196 (V-1911), pp. 550-554.

[432] Angel, *Cambio de Conversación*, *op. cit*; Albert Boissière, *El hombre sin cara*, *op. cit*., núm. 136, p. 76; Alejandro Larrubiera, *Su excelencia se divierte*, *op. cit*; publicidad Floralia, *La Esfera*, 26 (27-VI-1914).

[433] Fred M. White, *Los cuatro dedos*, La novela de Ahora, núm. 150-151; Charles Foley, *Unos pasos en la obscuridad*..., La Novela de Ahora, núms. 152-153; Pompeyo Gener, *Su excelencia*, *op. cit*..

[434] Carmen de Burgos, *Malos amores*, El libro Popular, núm. 11 (17-III-1914); Carmen de Burgos, Colombine, "Viaje sentimental", *Por Esos Mundos*, 208 (V-1912), pp. 535-541; Antonio de Hoyos y Vinent, "La ciudad desconocida (Novela inedita)", *Por Esos Mundos*, 210 (VII-1912), pp. 66-84.

[435] Benito Pérez Galdós, "Dichas y desdichas de la civilización", Los Contemporáneos, núm. 367 (7-I-1916).

[436] Manuel Linares Rivas, "Lady Godiva. Leyenda histórica en cuatro jornadas", *Por Esos Mundos*, 202 (XII-1911), pp. 1010-1047; Luis Olariaga, "El ascenso del rey", *Por Esos Mundos*, 205 (II-1912), pp. 130-136; Max Pemberton, *Beatriz de Venecia*, La Novela de Ahora, núms. 205-206.

[437] R. Blanco Fombona, "El jardín de los sueños", *La Esfera*, 337 (19-VI-1920); Pedro de Répide, "El rey del invierno", *La Esfera*, 253 (2-XI-1918); Manuel Abril, "Blanca la molinera", *La Esfera*, 98 (13-XI-1915); Manuel Abril, "Las siete reinas de Felipe II", *La Esfera*, 125 (20-V-1916); J. López Barbadillo, "Estampa antigua", *Los Lunes de El imparcial* (24-X-1920); publicidad Floralia, *La Esfera*, 27 (4-VII-1914) y *La Esfera*, 44 (31-X-1914). Sobre la influencia de Beardsley, véase: Silvio Lago, "Bellas artes. Los inspiradores

del arte contemporáneo. Aubrey Beardsley", *La Esfera*, 34 (22-VIII-1914) y S/f.,"Figuras contemporáneas. Aubrey Beardsley", *España*, 116 (12-IV-1917). Entre los dibujantes españoles fue el fantasista Manuel Bujados el más fiel seguidor del artista inglés; véanse: Silvio Lago, "Un artista original. Manuel Bujados", *La Esfera*, 94 (16-X-1915); S/f., "El fino arte alegórico de Manuel Bujados", *La Esfera*, 706 (VII-1927) y Antonio Méndez Casal, "Crítica de Arte. Las estampas preciosistas de Bujados", *Blanco y Negro*, 1880 (29-V-1927).

[438] Pierre Sales, *El platero de Milán*, La Novela de Ahora, núm. 147; Leopoldo López de Sáa, "Cuentos históricos. La perdiz", *La Esfera*, 798 (20-IV-1929).

[439] Adolfo Cuenca, "El señor de las aventuras", *La Esfera*, 316 (18-XI-1920); Antonio Roldán, "Romanticismo", *Por Esos Mundos*, 242 II-1915); Emilio Carrere, "El diablo funda un hospicio", *Nuevo Mundo*, 1175 (14-VIII-1916); Bernardo Morales San Martín, "Cuentos españoles. Olor de Santidad", *La Esfera*, 138 (19-VIII-1916); Luis de Castro, "Retablo de pícaros", *La Esfera*, 130 (24-VI-1916; Diego San José, "La huella", *La Esfera*, 119 (8-IV-1916); Jurado de la Parra, "El ópalo de los Medicis", *La Esfera*, 835 (4-I-1930).

[440] Ponson du Terrail, *El baile de las víctimas*, La Novela de Ahora, núms. 156-157; *La ramilletera del Tívoli* (Segunda parte de *El baile de las víctimas*), La Novela de Ahora, núm. 158.

[441] Paul de Kok, *Feminismo en acción*, La Novela de Ahora, núm. 118; páginas de perfumería Floralia: *La Esfera*, 27 (4-VII-1914); *La Esfera*, 43 (24-X-1914) y *La Esfera*, 53 (2-I-1915); Emilio Carrere, "Una estampa del siglo XVIII", *La Esfera*, 126 (27-V-1916); portada de *Blanco y Negro*, 1974 (17-III-1929).

[442] Véanse las páginas de Floralia en *La Esfera*, 37 (12-IX-1914) y 38 (19-IX-1914); las portadas *de Blanco y Negro*: "La dama de la rosa", *Blanco y Negro*, 1555 (6-III-1921); "El romántico", *Blanco y Negro*, 1600 (15-I-1922) y las que reproducen parejas en *Blanco y Negro*, 1802 (22-XI-1925) y *Blanco y Negro*, 2096 (26-VII-1931), esta última de trazo más ingenuo. El cartel puede verse en S/f, "Un concurso: los carteles del Círculo de Bellas Artes", *Nuevo Mundo*, 1360 (6-II-1920).

[443] Joaquín Dicenta,"Los españoles pintados por si mismos. El albañil", *España*, 23 (2-VII-1915); Joaquín Dicenta, "Apostol y martir", *La Esfera*, 89 (11-IX-1915); Emilio Carrere, "Canciones de la calle. Café de barrio", *Nuevo Mundo*, 1810 (28-IX-1928); Luis Fernández Ardavín, "Aquel día", op. cit; Eduardo Zamacois, *De la batalla. Cronicas*, Madrid, 1936. Como se indicó, Bartolozzi participó en diciembre de 1933 en la "I Exposición de arte revolucionario" junto al propio Renau, Ramón Puyol o Monleón, entre otros. La revista organizadora, *Octubre*, subraya su presencia "entre los artistas mayores" como "nuevo simpatizante" (IV-1934, pp. 16-17)

[444] Andrés González-Blanco, "El galán joven", *Por Esos Mundos*, 187 (VIII-1910), pp. 169-179.

[445] Gloria Zamacois, "El señor Sandrel", *Estampa*, 15 (10-IV-1928); Manuel Chaves Nogales, "El marido de la fea", *Estampa*, 29 (17-VIII-1928); Augusto D' Halmar, "La provincia", *Estampa*, 129 (1-VII-1930); Pedro de Répide, "La moza vieja. Novela corta", *Los Lunes de El Imparcial* (19-XI-1922).

[446] Las críticas pueden verse en: José Francés, "Caricaturas de *K-Hito*", en *El año artístico 1916*, *op. cit.*, pp. 191-193 y 292; Silvio Lago, "Siluetas de dibujantes. Sileno", *La Esfera*, 246 (14-IX-1918). El crítico también dedicó al asunto otros artículos de algún interés: "El humorismo español y la guerra. lucha de caricaturas", *La Esfera*, 82 (23-VII-1915) y "La caricatura española y la guerra", *La Esfera*, 62 (7-III-1915). Por otra parte, Francés siguió el reflejo del conflicto en las diversas revistas europeas, con interés especial en las francesas, y en los Salones parisinos -los *Dessinateurs Humoristes* de La Boétie, y el *Salon de Humoristes* del Palais de Glace- destacando los dibujos de Willete, Robille, Abel Faivre o Hermann Paul; véanse: Silvio Lago, "El humorismo y la guerra", *La Esfera*, 60 (12-II-1915); "De norte a sur. El humorismo francés y la guerra", *La Esfera*, 79 (3-VII-1915); "Los artistas y la guerra. Ante unos dibujos de Herman Paul", *La Esfera*, 145 (7-X-1916) y "La exposición de *La guerre et les humoristes*", *La Esfera*, 184 (7-VII-1917). A propósito de Luis Bagaría, véase: Antonio Elorza, *Luis Bagaría, el humor y la política*, Barcelona, Anthropos, 1988.

[447] Salvador Bartolozzi, "De la Guerra", *La Esfera*, 87 (28-VIII-1915).

[448] Salvador Bartolozzi, "La guerra y los artistas ¡1915!", *Nuevo mundo*, 1122 (10-VII-1915). Al pie del dibujo la revista incluye el siguiente texto: "Es admirable el símbolo trazado por el lápiz de Bartolozzi. Quedará la cifra de este año grabada en la Historia con huella imborrable. Se trunca aquí todo el progreso, se abaten los más altos ideales, la Edad Moderna pone fin a los relatos de su civilización con la página más fiera, más cruel, más sangrienta que pudo soñar la Humanidad. ante los millones de hombres que pelean, ante la impasibilidad con que el mundo ve despedazarse un continente, se empequeñecen los guerreros del pasado y se espantarán los hombres del porvenir".

[449] Cf.: Pablo Leacaldano, *Goya. Los desastres de la Guerra*, Madrid, Prensa Española, 1976, pp.112-115.

[450] Emilio bobadilla (fray Candil),"La poesía de la guerra", *La Esfera*, 111 (12-II-1916); Fernando López Martín, "Páginas Poéticas. La vida", *La Esfera*, 158 (1-I-1917); Ladislas Reymont,"Cuentos extranjeros. El sino", *La Esfera*, 574 (3-I-1925).

[451] Salvador Bartolozzi, "Nuevo conflicto", *La Esfera*, 40 (3-X-1914); Emilio Carrere, "La guerra pasa", *La Esfera*, 49 (5-XII-1914); Emilio Bobadilla. (Fray Candil),"Visiones de la guerra", *La Esfera*, 58 (6-II-1915).

[452] Tomás Borrás,"Baladas de la Gran Guerra", *La Esfera*, 105 (1-I-1916). El tratamiento del paisaje fantástico de esta segunda ilustración remite a la portada de la ya citada novela de Roberto Molina, *Un veterano*; aunque con un asunto distinto, también las ilustraciones de dicha novela pudieran incluirse en este apartado, por el tratamiento expresivo del dibujante ante el dolor y la muerte.

[453] Ejemplo significativo de la atención del mundo artístico de la época por el niño puede darlo la organización en 1925 de la exposición dedicada al *Retratos de niño en España* organizada por la Sociedad de Amigos del Arte, con obras entre otros, de Velázquez, Pantoja, Sanchez Coello, Goya, Esquivel, Rosales o Madrazo; José Francés le dedica una amplia reseña en *El año artístico 1925-1926*, *op. cit*., pp.111-123.

[454] Véanse las portadas de *Nuevo Mundo*, 1130 (3-IX-1915), 1140 (12-XI-1915) y 1137 (22-X-1915), 1331 (11-VII-1918), 1443 (9-IX-1921), 1501 (27-X-1922) y 1791 (18-V-1928).

[455] Véanse: Albert Boissière, *Se ha cometido un crimen*, La novela de Ahora, núm. 131, p. 87.

[456] Emilio Balano, "El primer cigarro", *Nuevo Mundo*, 1769 (16-XII-1927), Joaquín Dicenta, "De la vida que pasa. Juego de chiquillos", *La Esfera*, 144 (30-IX-1916), Felipe Trigo, *op. cit*.; Miguel Sánchez de las Matas, "El ludibrio callejero", *La Esfera*, 319 (14-II-1920).

[457] Emilio Carrere, "Dietario sentimental", *La Esfera*, 214 (2-II-1918); León Trapié, "Los dos pobres", *La Esfera*, 351 (25-IX-1920); Goy de Silva, "Corazón candoroso. Cuento de reyes", *La Esfera*, 263 (11-I-1919); Salvador Bartolozzi, "Al cole", *Nuevo Mundo*, 1501 (27-X-1922).

[458] E. Ramírez Ángel, "Drama en un bazar", *Por Esos Mundos*, 202 (XII-1911), pp. 951-959; Antonio Robles, *La princesa de los muñecos*, *op. cit*.; José Alsina, "Máscaras. Quién es polichinela", *Blanco y Negro*, 1918 (19-II-1928).

Apéndice : Fotografías, caricaturas, ilustraciones y bocetos de Salvador Bartolozzi.



Autorretrato incluido como ilustración en el libro *Sembrad*, de Cristina de Arteaga (1926)



Salvador Bartolozzi es madrileño. Su padre, italiano, fué profesor de vaciado en la Academia de San Fernando. El ambiente en que se crían nuestro admirable y muy admirado colaborador —entre Venus de Milo y Apolos belvederianos— era el más propicio, en verdad, para la formación de un dibujante de tipo académico: el antagonista, el antípoda, precisamente, de lo que es Salvador Bartolozzi. Su aprendizaje se reduce á dos cursos de asistencia á la Academia mencionada. Sencilla, naturalmente, sin asumir una [illegible] actitud de iconoclasta, asegura Bartolozzi que, afortunadamente, ha olvidado cuanto pudieron enseñarle en las aulas de San Fernando. A los catorce años publicaba su primer trabajo en «Nuevo Mundo». A su regreso de París —en donde el éxito y la holgura se le rindieron en poco más de un año de perseverantes esfuerzos— halló en Madrid las máximas facilidades para confirmar entre sus compatriotas la legitimidad de sus triunfos de fuera. Citemos, entre los muchos galardones obtenidos en el curso de su carrera brillantísima, tres primeros premios en los concursos de Bellas Artes y el Gran Premio de Carteles en la Exposición Internacional de Artes Decorativas, de París.
(Fot. Díaz Casariego)

NUESTROS DIBUJANTES

SALVADOR BARTOLOZZI

(Á LA MANERA DE ALFRED KERR)

Bon. *J'ai été hanté pendant plusieurs jours par le fantôme de «Bon»*. Y por el de su estudio. Su estudio de aquelarre. Se produjo, naturalmente, un recrudecimiento de mi neurastenia habitual. Mi convicción de que me había vuelto loco —sólo esa convicción— me salvó de la locura. ¿Eh? Sí. Sí. Una vez le dije á mi médico: «Doctor, sálveme de mi pavor de volverme loco.» Me respondió mi médico: «¡Bah! ¡Bah! Ese es el mejor síntoma de que no hay ningún peligro. Se vuelve uno loco creyendo ser el hombre más razonable de la tierra.» Sin embargo...

⸺

Sin embargo, esta vez ha colaborado —para salvarme— con esa convicción un suceso providencial. Mi visita á Bartolozzi. El aspecto exterior de la casa de Bartolozzi es semejante al exterior de otras muchas casas en donde habitan personas equilibradas, entes normales. El exterior y las escaleras. Las escaleras y la entrada al piso. El piso y el estudio de Bartolozzi. El estudio de Bartolozzi es un estudio canónico, ortodoxo. La *mise en scène* tradicional para un estudio de artista ha sido aquí escrupulosamente respetada. Hago la *interview* tranquilamente, sosegadamente. No apreso en el bolsillo derecho del pantalón el tubo de «Bromural». Porque aquí sé que no pasará nada. No me siento expuesto á ser devorado por una gárgola. (Terrible el miedo á que el Supremo Hacedor infunda, de pronto, un soplo de vida á una gárgola). Aquí puede uno sonreirse valerosamente de todas las quimeras de *Nôtre Dame*. No se tiene ninguna reproducción delante de los ojos. ¿Posibilidad de trasgos? ¿En dónde? ¿Aquí? ¿En este estudio canónico, ortodoxo, como Dios manda?

Bartolozzi. Mis anteriores palabras tienen un gran valor sentimental. Son *meine dankbar-keitsbewegung*. Nada más que eso.

⸺

¿Los mejores dibujantes en Norteamérica? Ya, ya sabe Bartolozzi que muchos de sus compañeros lo creen así. No. Es decir, según... Según lo que se entienda por dibujar. Según... Esto es: sí y no. ¿Dibujar es reproducir servilmente la materia? Entonces, sí. ¿Es comerla con los ojos, digerirla, transformarla en principios vitales? Entonces, no. La máquina fotográfica y el artista. Dos organizaciones de reproducción. La primera, reproducción de la imagen tal cual, tal la imagen. El segundo, reproducción de la imagen tal él, tal el artista. No, tal el objeto. Sino tal el sujeto.

Pueden multiplicarse los ejemplos indefinidamente. Escojamos otro (al azar). Las refinerías de petróleo. Reciben el mineral en bruto. Lo devuelven destilado. Un artista es una alquitara.

⸺

«Esta es la casa del doctor Vendes Montenegros. Un letrero de azulejo —si hoy no temo las gárgolas del estudio de *Bon*, ¿cómo voy á temer los trasgos de las azonancias? («Montenegros», «Letreros», «Azulejos». Bien, ¿y qué?) —. «Esta es la casa, etcétera». Se lee el letrero á la puerta de una casa próxima á la de Bartolozzi.

Yo no sé cómo Bartolozzi ha podido resistir á la solicitación de la mímesis. A la puerta de su casa falta un letrero. «Esta es la Gran Refinería de Imágenes de Salvador Bartolozzi»

⸺

Gulbbranbsson... Me habla mi interlocutor de Gulbbranbsson, el gran refinador alemán. Muchos de sus compañeros admiran á Gulbbrand-

La Esfera, 705 (9-VII-1927)

Preguntas de CRÓNICA.

¿Quiere usted contarme la historia de su primer amor?

(Confesiones recogidas por Blanca Silveira-Armesto).



Magda Donato nos dice:—Mi primer amor fué un muchacho francés... Era el año catorce... El muchacho fué a la guerra, me escribió algunas cartas y se enamoró de una enfermera, con quien terminó casándose...

La de Magda Donato.

Distinción en la figura. Grata amabilidad en el gesto, y la voz, pausada, que se desgrana en suaves vibraciones:

—Mi primer amor fué un muchacho francés, al que conocí veraneando con mi familia en Bagnères de Bigorre. Era el año catorce, y yo aun no tenía entonces—afortunadamente—edad para que se fijara en mí todo un señor estudiante de veinte años. Estalló la guerra, y mi amor, que por cierto llevaba el nombre nada común de Edipo y era hijo del conocido literato e historiador Frederic Lolliée, tuvo que alistarse. Esto me causó un dolor tan hondo, que su madre, que era amiga de la mía, conmovida por mi desesperación pueril, le pidió que me escribiera, y así lo hizo... durante una temporada. Lo bastante para que a mí me pasase el amoroso arrechucho y para que él se enamorase de una enfermera, con quien terminó casándose. Y así terminó mi primer amor, del que aun conservo las cartas—que nada tienen de amor, naturalmente—, y me conmueve ver todavía en algunas de ellas manchas de barro de las trincheras de Champaña.

La de Salvador Bartolozzi.

El gran dibujante da un último trazo a un magnífico dibujo, y luego, libre ya de toda preocupación artística, nos cuenta su primer amor:

—La primera vez que me enamoré fué de una señora cubana que se llamaba Tula; llevaba unas batas preciosas con muchos lazos y muchos encajes; tenía un loro y cantaba canciones acompañándose con una guitarra. Vivía en la misma casa que mi familia, aunque no en las mismas condiciones, pues ella no [illegible] alquiler, por la sencilla razón de que la visi[illegible] con frecuencia un señor asmático que abría la [illegible] por el subir la escalera, y que aquel se[illegible]. Yo tenía entonces catorce años; era [illegible] un señor lo que, esperaba. Supe que, ade[illegible] cortejaba con éxito a la bella



Salvador Bartolozzi, el gran dibujante, recuerda:—La primera vez que me enamoré fué de una señora cubana que se llamaba Tula, llevaba unas batas preciosas y tenía un loro...

Tula un escultor. Y seguí esperando. Luego me enteré de que con el casero y el escultor obtenía los favores de la cubana un tío mío. Aquello era para desesperarse; pero durante algún tiempo más seguí esperando. Mas estaba escrito que mi amor había de permanecer platónico, y si bien el tiempo fué borrándolo: de mi corazón infantil, ha dejado en mi alma un entusiasmo singular por las canciones cubanas, las batas emperifolladas y los loros, y una antipatía extraordinaria por los señores que resoplan al subir las escaleras, sobre todo si da la casualidad de que son caseros míos.

La de Federico García Sanchiz.

Al ahondar en el pasado que nuestra imprevista pregunta despierta en su corazón, la frente de García Sanchiz se contrae ligeramente, a la vez que su mirada se torna suave y una sonrisa placentera asoma a sus labios.



Federico García Sanchiz nos cuenta cómo su primer amor nació hablando por teléfono...

CRÓNICA

Crónica (27-XII-1935)









Portadas de La Novela de Ahora.

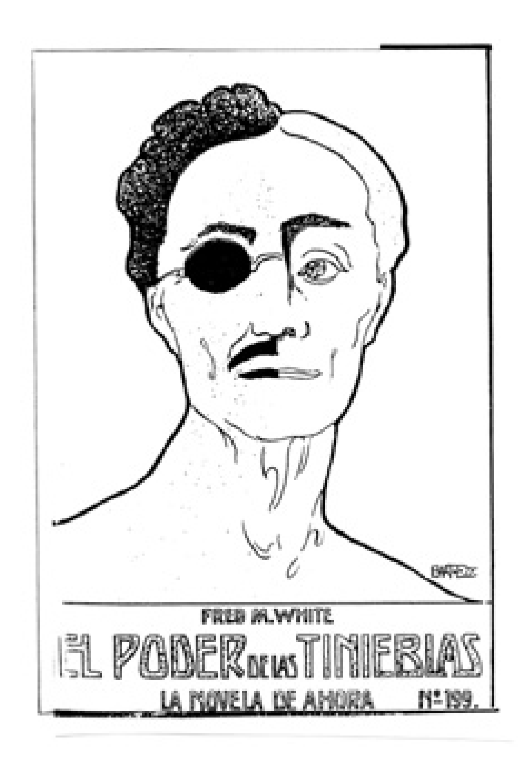


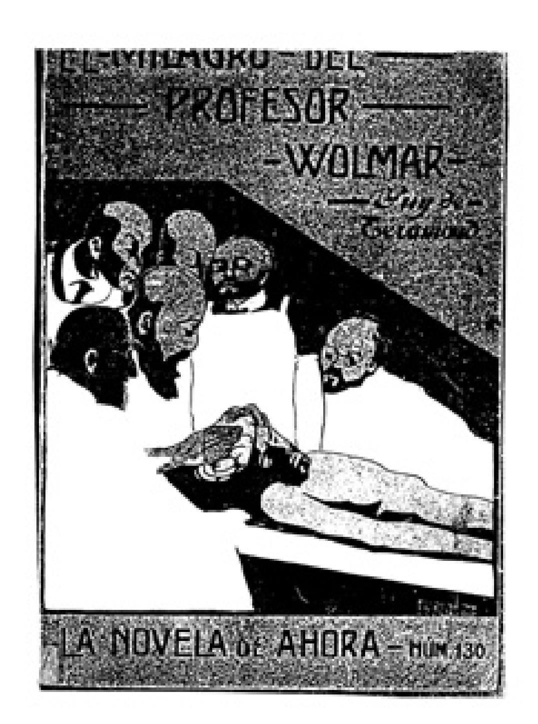


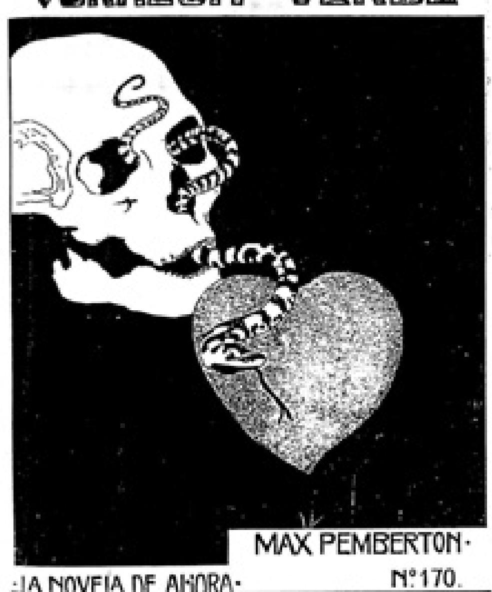




Portadas de La Novela de Ahora.









Portadas de La Novela de Ahora.









Portadas de La Novela de Ahora.









Portadas de La Novela de Ahora.

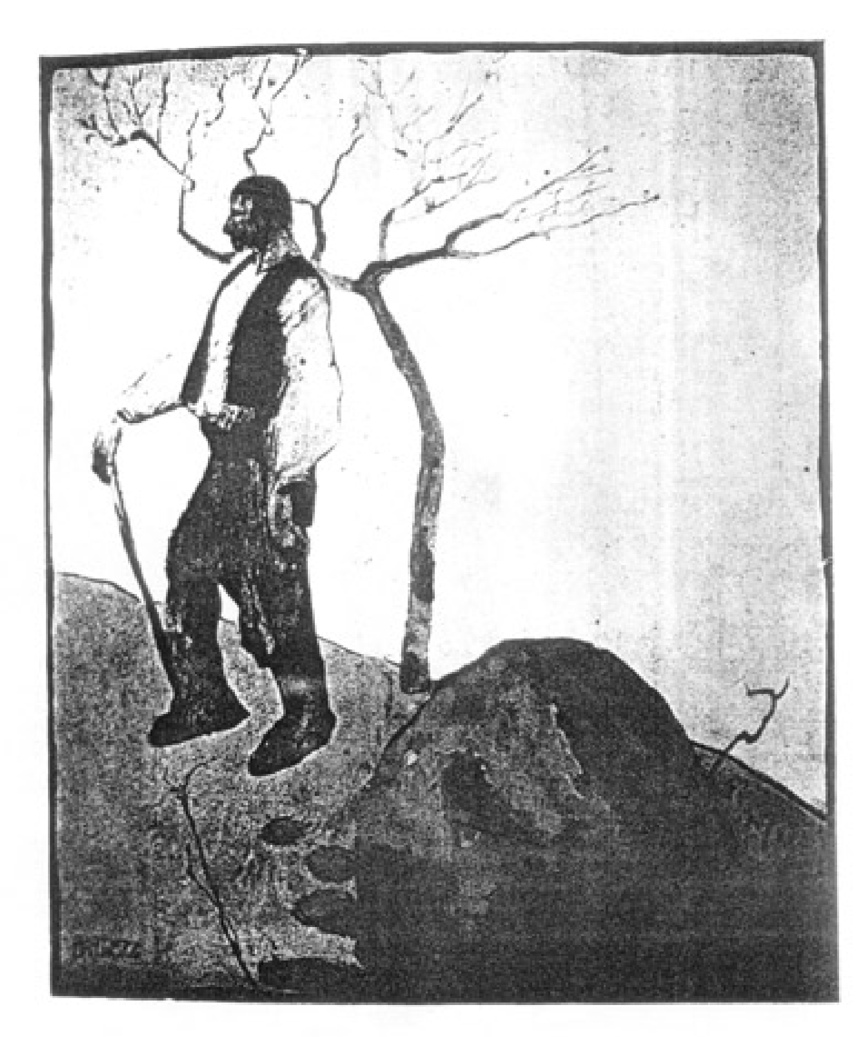


Arriba: motivos ornamentales en La Novela de Ahora. Abajo: dibujos a modo de ex libris para las novelas de Marc Donat *El muerto-vivo*, y *Sus cabellos* (La Novela de Ahora, núm. 129) y Albert Boissière, *Se ha cometido un crimen* (La Novela de Ahora, núm. 132).



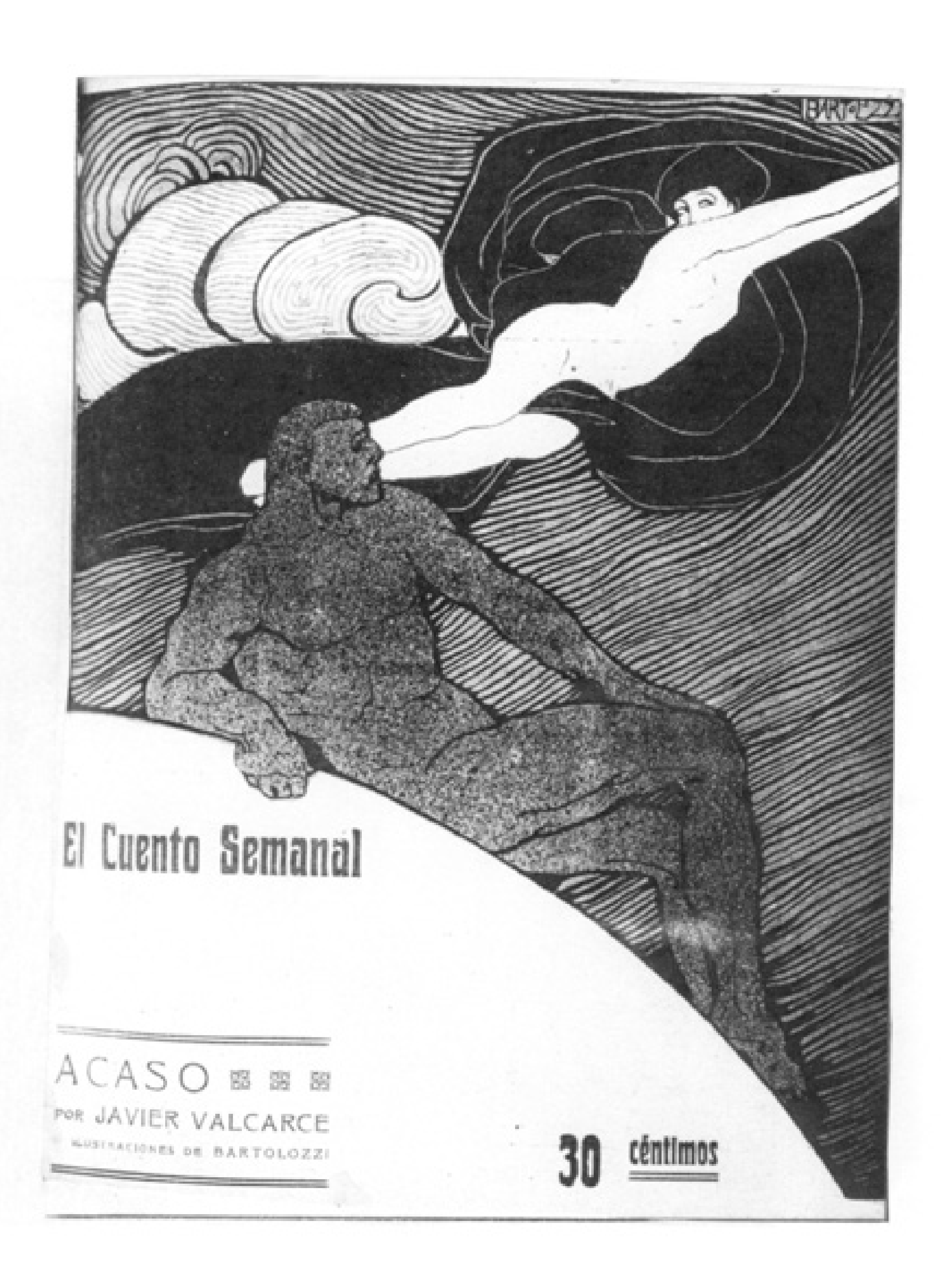


Dos ilustraciones de *Pastorela*, de Federico García Sanchiz (El Cuento Semanal, 218, 3-III-1911).





Pastorela



Portada de *Acaso*, de Javier Valcarce (El Cuento Semanal, 233, 16-VI-1911).



EUGENIO

¿Alcaraz?... No; y de veras es imperdonable ignorancia no saber de un poeta que ha ganado la gloria de ser leido por usted...

VIAJERA

¡Si! Pobrecito de él si no consigue más fama que esa.

EUGENIO

¿Le conoce usted mucho?

VIAJERA

Es de mi pueblo. Marchó á Madrid y ya no sé de él más que por sus versos.

EUGENIO

Entonces, habiéndolos inspirado, seguramente, hace usted bien en llevarlos ahora como su espejo de viaje...

VIAJERA

Y usted hace mal en suponerlo

EUGENIO

Si le molesta...

VIAJERA

No, no. Comprendo que de algo hemos de hablar, puesto que para eso nos dejaron solos, y aun debo agradecerle que empezase usted de una manera tan delicada.

EUGENIO

Ahora es usted la maliciosa.

VIAJERA

¡Ahora yo?...

Acaso: retablo alegórico.



El hijo de un gran poeta

Un hombre tan extraordinario como Balboury, forzosamente había de tener amigos extraordinarios también. Como Balboury había viajado tanto, sus extraordinarios amigos se hallaban esparcidos por toda la tierra.

Un día, en París, en un garito, conocí á uno de los más extraños personajes que se pueden soñar.

Balboury estaba poderoso de dinero; pero, para no romper abiertamente con su suerte, frecuentaba las casas de juego. Solía acudir con preferencia á una más tenebrosa, más trágica que las demás. Era una sala estrecha y alta, obscura, húmeda como un sepulcro. Olía á crimen. Las grandes manchas de las paredes parecían de sangre restañada. El techo era tan alto, que yo no logré verlo jamás á través de la atmósfera pesada de humo de tabaco. Aquella sala carecía de eco. Si tosía un jugador, el sonido era seco como un tiro. La raqueta, al recoger las monedas, producía ese sonido especial de las grandes navajas al cerrarse. El ambiente olía á opio. A los pocos momentos de hallarse en aquel lugar, se sentía uno embrutecido. Había allí la calma funeral que debe de cernerse sobre un campo abandonado donde acaba de reñirse una gran batalla. Sólo que los muertos de aquella sala misteriosa llevaban la muerte escondida; exteriormente tenían una vida aparente: pestañeaban y movían los labios como podría hacerlo un muerto galvanizado.

Balboury jugaba en aquella sala.

Un día, al entrar, Balboury se separó de mí para ir á colocarse en un ángulo de la mesa. En la mitad del camino lo detuvo un jugador.

El jugador y Balboury se abrazaron. Comenzaron á hablar, pero la voz de un banquero les ordenó callar. Salieron entonces de la estancia para dirigirse á otra. Balboury me llamó y los tres juntos nos instalamos en una habitación amplia y desnuda. Una ventana inmensa: al través de sus cristales color de ámbar se veía un jardín en ruinas cubierto de hiedra y jaramago. No había nadie en el jardín; pero á mí se me antojó ver entre los arriates á un fraile capuchino como aquel monje de piedra que se conserva todavía en un célebre jardín de los alrededores de Roma.

Los aventureros del gran mundo, de Prudencio Iglesias (El Cuento Semanal, 247 (22-IX-1911): tipos parisinos.



Aunque quisiérais mentir, no podríais. Sólo os pido que me respondáis. ¿Qué opinión habéis formado de mí?

Yo respondí sin vacilar:

—Creo que sois un loco.

—Yo creo lo mismo—dijo Balboury.

Y continuó:

—Siento en mí un descentramiento fundamental que merece el nombre de locura. Yo no tengo anormalidades pequeñas; pero soy víctima de una anormalidad enorme, de una obsesión que invade toda mi vida: la obsesión del peligro. Yo vivo sometido á la influencia de algún planeta trágico desconocido. Quizá algún día se descubra la fuerza hertziana contenida en la órbita de ese planeta inédito.

Callamos. El coche seguía rodando.

Sin poderme contener, pregunté:

—Y del asesinato del duque, ¿qué me decís, ahora?

—Esa muerte fué otro efecto de mi amor ancestral á la tragedia. Lo maté... porque sí. El duque era un tipo admirable para ser muerto de ese modo.

—Entonces, engañásteis al ruso del Báltico. ¿No sois nihilista?

—Lo sería con gusto, porque en serio hay un peligro; pero de corazón, no lo soy.

—Entonces, quedamos en lo dicho: sois un loco.

El coche, en aquel momento, comenzaba á subir por la montaña de Belleville.

¡Qué alegre, qué risueña es la montaña de Belleville en los meses de primavera y de verano; pero qué triste y qué fría en aquella noche!

Por lo empinado de la cuesta y la helada que estaba cayendo, las ruedas del automóvil comenzaron á patinar. Para evitar su despeñamiento, sonaron primero todos los frenos. Después, y en el mismo punto, el conductor soltó los frenos y abrió el regulador. El coche dió una sacudida tremenda. Se oyó un ruido sordo, interior. Indudablemente, el motor amenazaba con estallar.

Nos bajamos.

Balboury, Sara Roel y yo, comenzamos una peregrinación. Calles obscuras, tenebrosas, solitarias. Ni una sola puerta abierta, ni una luz. Nuestros pasos resonaban en la noche.

Ante una casa aislada, de un solo piso, Balboury se paró. Abrió la puerta, sin llamar, y entramos.

Nos recibió arriba una mujer muy vieja; al poco tiempo, salió á saludarnos una mujer casi niña. La temperatura artificial de la casa era deliciosa, y la niña, con soberano impudor, mostraba un descote grande, cuadrado, que dejaba á la vista dos pechos redondos, duros y bronceados.

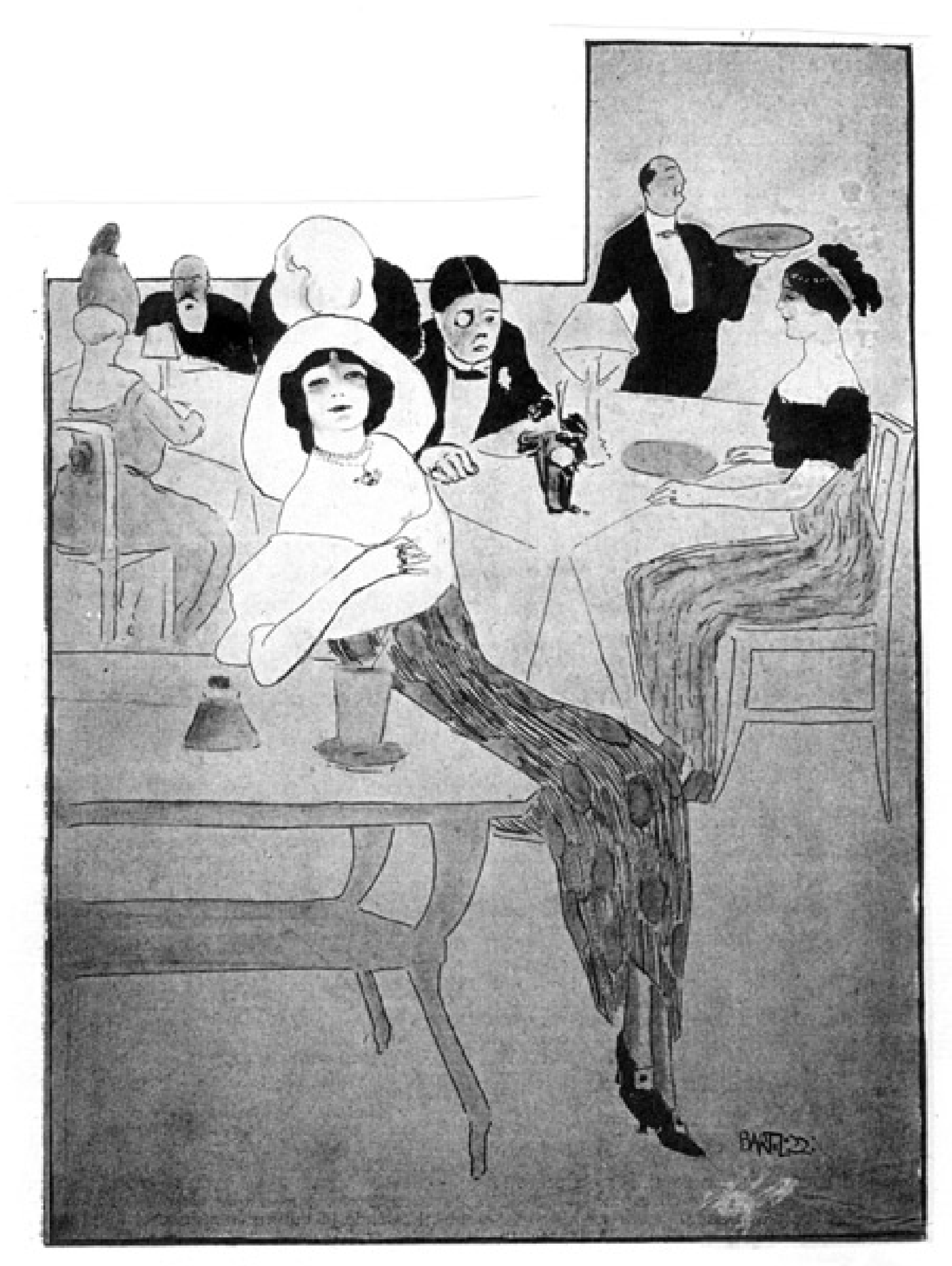
La niña sólo hablaba inglés. En este idioma, Balboury le dió una orden. La niña desapareció.

—Pero, ¿qué significa esto?—pregunté—. ¿Quién vive aquí y á qué hemos venido?

—Hemos venido—respondió Balboury—á presenciar un espectáculo que no tiene par en el mundo. Vosotros habréis oído hablar de los célebres cuadros plásticos de la Raquel, en Viena; de los del judío Leví, en Londres; de los de L'Inferne, en París. Pues los mejores cuadros plásticos del mundo, se hacen en esta casa del barrio de Belleville. Vais á ver.

Esperamos. Balboury fumaba con indiferencia.

***Los aventureros del gran mundo*: una imagen de la representación de "cuadros vivos".**



La moda femenina: 1908-1912. Ilustración de *Los aventureros del gran mundo*.



Al entrar en nuestras habitaciones, Rimbaud, ante una taza de te humeante, explanaba ante Sara Roel una de sus maravillosas mentiras.

Balboury hizo la presentación.

—Señores, estamos á las órdenes de la policía rusa.

Sara levantó el rostro, más pálido que la luna.

Rimbaud no hizo caso; para él, aquella presentación no valía el trabajo de pestañear.

El jefe ruso nos mandó á Balboury y á mí retirarnos á un ángulo de la habitación. Delante colocó á Sara y á Rimbaud. Volviéndose hacia el gigante, pero encañonándonos antes con un enorme revólver de Eibar, soltó su frase sacramental:

—Registralos.

El cosaco dió un paso al frente; pero Rimbaud, colocándole una mano en el pecho, contestó:

—No se moleste usted, señor gigante; á mí no me registra nadie.

El gigante pretendió coger por la muñeca aquella mano que le apoyaban en el pecho; pero Rimbaud apartó el brazo velocísimamente, y el cosaco hizo en el aire un movimiento inútil, como si cazara moscas.

Rimbaud soltó una carcajada. El cosaco enrojeció.

Hubo un momento de silencio absoluto, al cabo del cual se oyó la voz del jefe ordenando á Rimbaud que se dejase registrar.

Rimbaud creyó llegado el momento de hacer uso de su mala educación, y respondió:

—No me da la gana. ¡Ea! ¡Muera la policía rusa!

El gigante dejó caer sobre Rimbaud una de sus zarpas. Rimbaud dió un salto prodigioso de costado y dejó un par de metros entre el policía y él. En aquel momento Balboury, atropellando á Sara Roel, dirigió un golpe recto, espantoso, contra la garganta del jefe ruso. El policía se desplomó hacia atrás; en el aire, Balboury le arrebató el revólver, y con la culata le dió un golpe terrible en una sien. El jefe quedó inmóvil en el suelo.

Balboury se volvió todavía, agachado, y encañonó al gigante rubio. El cosaco ya había saltado sobre Rimbaud. Los dos luchaban en silencio, desesperadamente. El gigante encima, agobiaba con su peso y su fuerza á nuestro amigo.

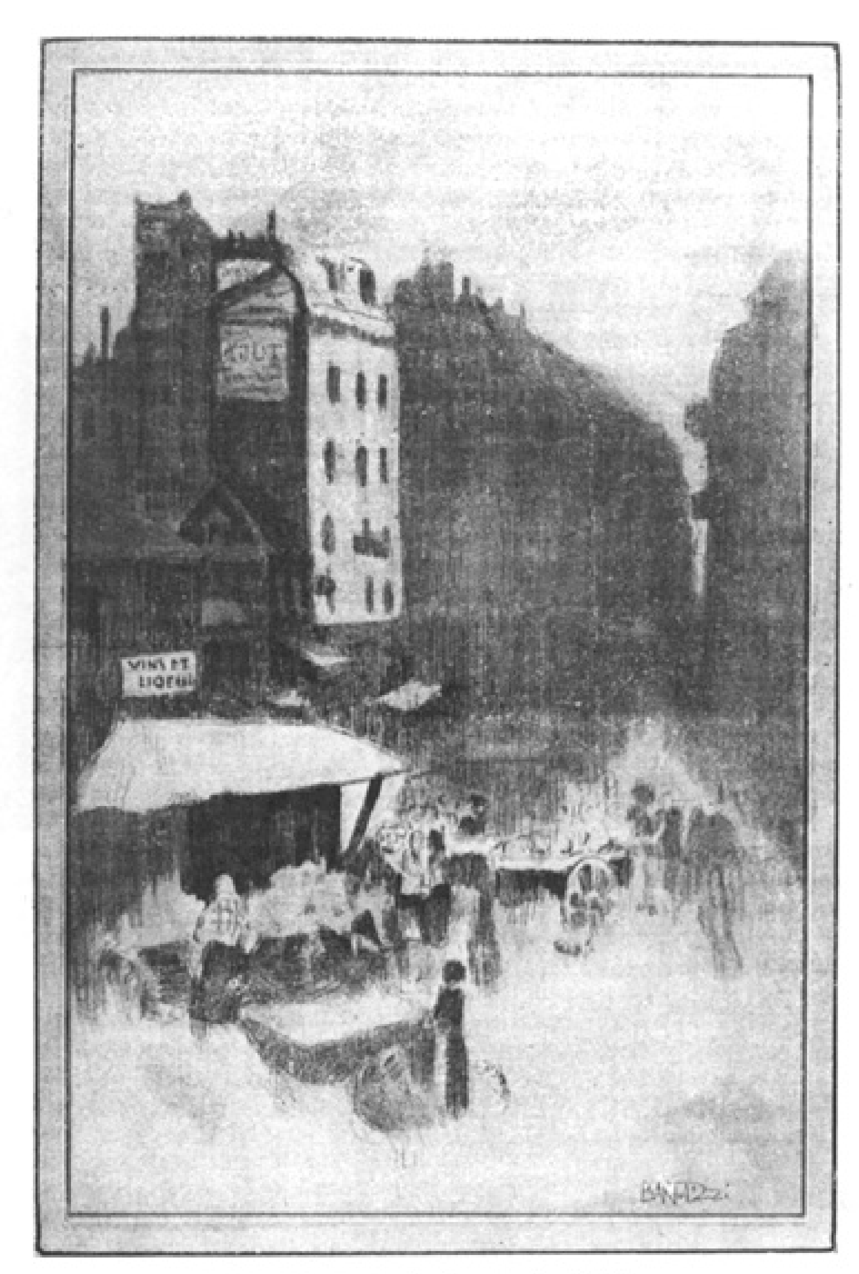
Balboury apoyó el revólver en la sien del policía y le intimó la rendición:

—Suelta, suelta, ó disparo.

—Dispara—contestó el gigante—. A éste ya le falta poco tiempo de vida.

Balboury vaciló. Si disparaba atraería sobre el cuarto la curiosidad de los huéspedes cercanos, y, en tal caso, sería la huída imposible. Si no

Los aventureros del gran mundo: retrato de Sara y Rimbaud.



... como otros tantos barrios apartados de París...

Estampa parisina en *Tres líneas del "Matin"*, de Alberto Insúa (El Libro Popular, 22-IV-1913).



... en aquellos grupos de comediantes «del tiempo viejo»



—¡En el siete de espás han tocao!...





Arriba: ilustración de la novela de Alberto Insúa, *En memoria de Víctor Bruzón* (El Libro Popular, 29-VII-1913) y la figura de la cigarrera en *La guapa de Cabestreros*, de Fernando Mora (El Libro Popular, 15-VII-1913). Abajo: dos estampas castizas de la novela de Mora.

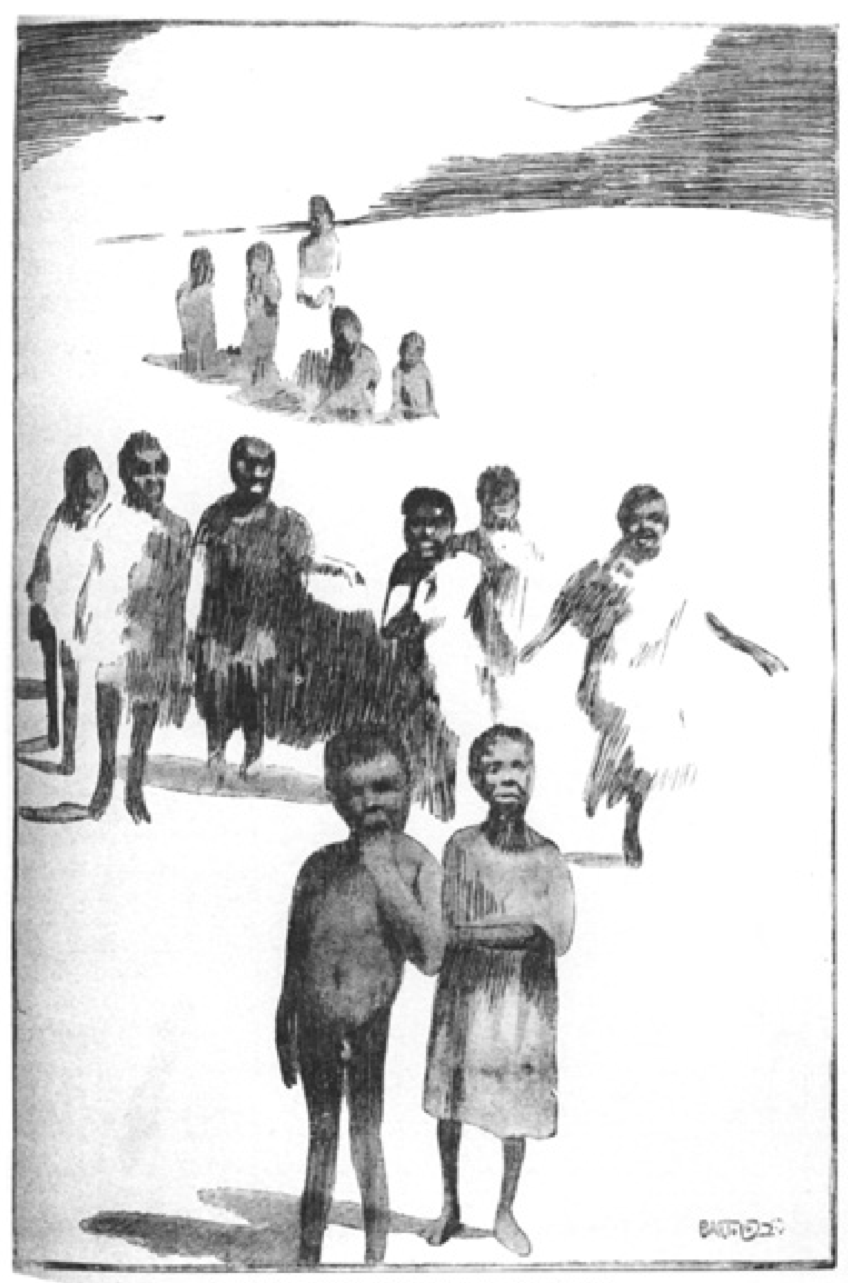


Portada de *El robo de la joyería de la calle real*, de Eduardo Barriobero (El Libro Popular, 13-V-1913).



... grupos aislados...

Imagen de los salones aristocráticos madrileños en *Su excelencia*, de Pompeyo Gener (El Libro Popular, 27-V-1913).



. . con los hijos de otras esclavas, correteaban...

Ilustración de *La piel*, de Antonio Hernández Catá (El libro Popular, 6-V-1913): los hijos de las esclavas.



... los bailes frenéticos...





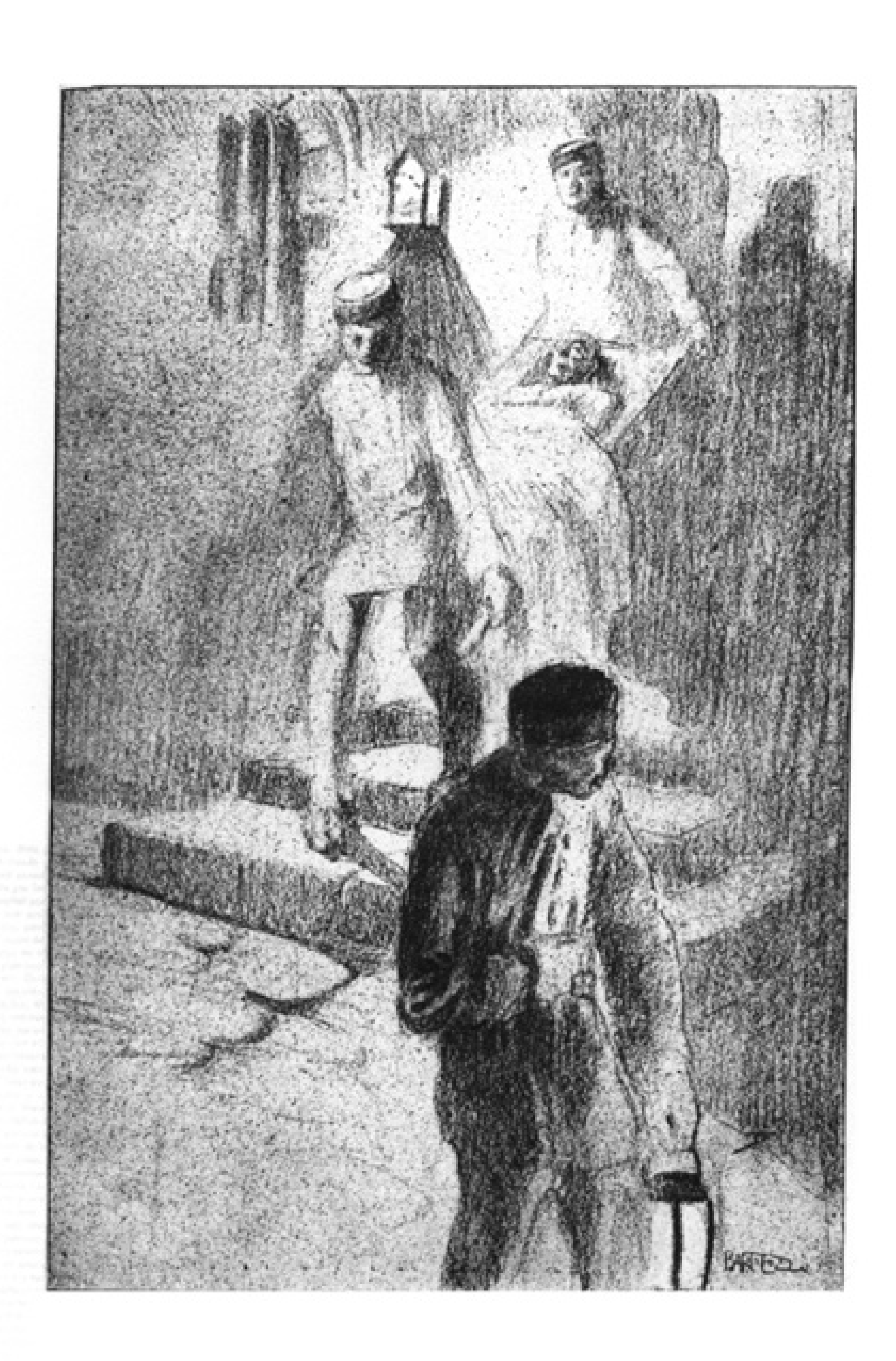
La piel. Arriba: baile de nativos tahitianos. Abajo: una imagen de la pesadilla de Eulogio y el protagonista en una terraza parisina.







Ilustraciones de *Un veterano*, de Roberto Molina (El libro Popular, 3-VI-1913).



Un veterano: conducción del enfermo a la sala de tifus.



CARMEN DE BURGOS (COLOMBINE)

LOS USUREROS





Arriba ilustraciones de *Mirando hacia atrás* de Zamacois en (*Los Contemporáneos,* 13-VIII-1915) y *Los usureros* de Carmen de Burgos (*Los Contemporáneos*, 4-II-1916)
Abajo portada de *El sabor de la vida d*e Manuel Bueno (*Los Contemporáneos* 3-XII-1915)



29 SEPTIEMBRE 1916 NÚM. 400 30 Cénts.



LUIS ANTÓN DEL OLMET

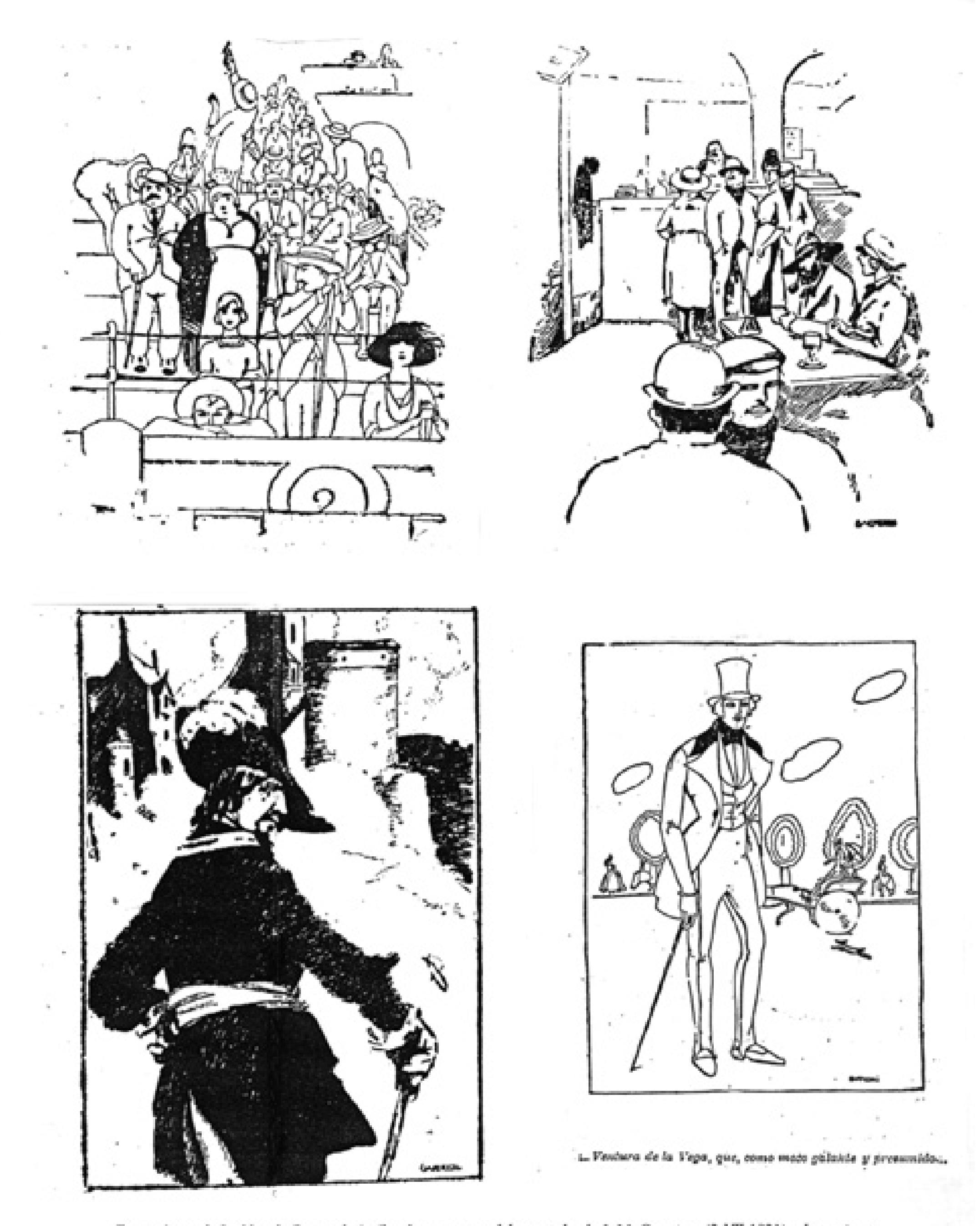
LAS MANDÍBULAS

I

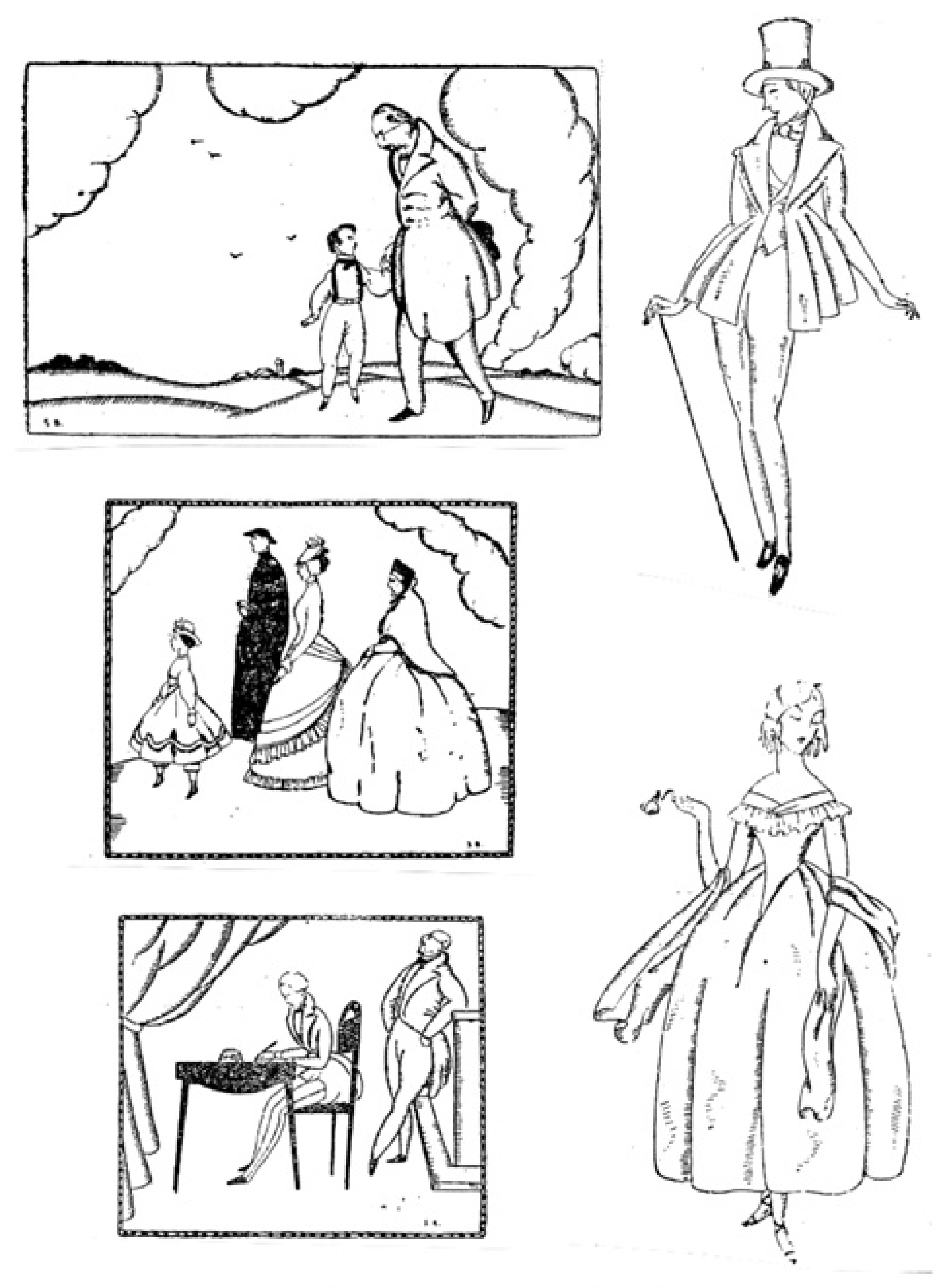
Portada y primera página de *Las Mandíbulas* de Luis Antón del Olmet (*Los Contemporáneos*, 29-IX-1916)



Las mandíbulas. Arriba, el protagonista y el viejo don Bruno. Abajo, la marquesa de Monflorit y su amante travestido.



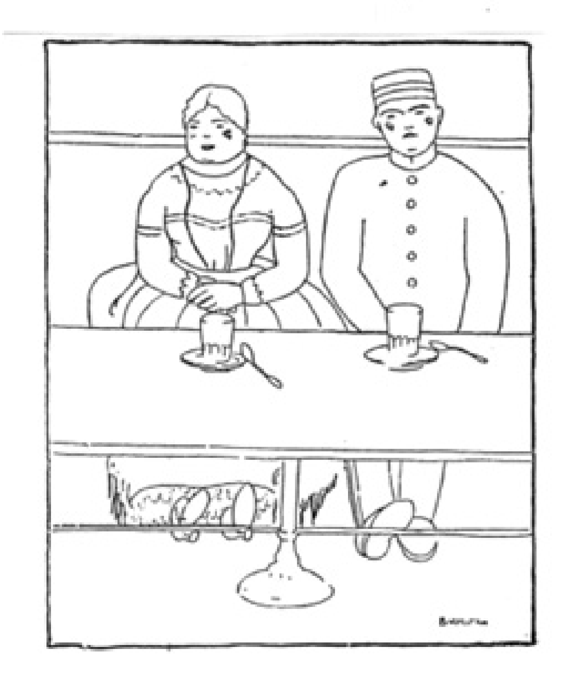
Ilustraciones de La Novela Semanal. Arriba: *La venganza del recuerdo*, de J. M. Carretero (2-VII-1921) y *La mujer y la muñeca*, de Alberto Insúa (17-VI-1922). Abajo: *La hija de Cromwell*, de Cristóbal de Castro (22-IV-1922) y *El pájaro suelto*, de Diego San José (5-I-1923).



Cuarto Menguante, de Ramón Pérez de Ayala
La Novela Semanal (24-IX-1921)



Un viejo que al poco rato se congestionaba sobre alguna novela pornográfica.





...entraba la otra pareja de las dos mujeres, la que siempre suscitaba sonrisas de ellos y mohines de desprecio y de asco en ellas.

Ilustraciones de *La extraña pareja*, de José Francés (La Novela Semanal, 2-VI-1923).





Portada e ilustración de *El vagabundo inapetente*, de José María Salaverría (La Novela de Hoy, 23-VI-1922).



Portada de *Unos pasos de mujer*, de Wenceslao Fernández Flórez (La Novela de Hoy, 28-III-1924).



—¿A quién esperas?



Quedó como abstraída, sin acabar de vestirse...





... y para atenuar sus penas, se dió a beber.



—Y ahora, tú—ordenó—, ¡a la calle!

Unos pasos de mujer. Arriba: primer encuentro de Fausto Ariza y Rocío en la taberna; estampa desvalida de la protagonista. Abajo: retrato del padre de Rocío; Fausto echa de su casa a la mujer.



...para dejarse invitar a la tertulia de Pombo...



...el frío hacía ya imposible la permanencia...



...un día Lily le pidió un vaso de agua, y al volve



La explicación fué larga y complicada.

Ilustraciones de *La carabina*, de Magda Donato (La Novela de Hoy, 31-X-1924). Arriba: Doña Paulina en Pombo y vigilando a la pareja. Abajo: los novios se escabullen; doña Paulina como regenta de una casa de citas.

AMOR ES SACRIFICIO, por Bartolozi

—Como usted, señorita, me había prohibido poner los pies en su casa... me los he cortado.

LA NUEVA COCINERA, por Bartolozi



—¿Le parece á usted que esta carne se puede comer?
—Sí, señora; ¡el perro se ha comido un pedazo y le ha sabido tan ricamente!

ENTRE NOVIOS, por Bartolozi

—Desengáñese, Luisita. Otelo tenía la belleza trágica, Romeo el gesto poético, Don Juan la gallardía; pero ninguno de ellos poseía la natural elegancia que nos distingue á los dependientes de comercio.

CON BUEN FIN, por Bartolozi



El.—Yo la hablaría, pero ¿y si me confunde con uno de esos seductores sin conciencia?

LA VIRTUD ANTE TODO, por Bartolozi



ENTRE VECINAS, por Bartolozi

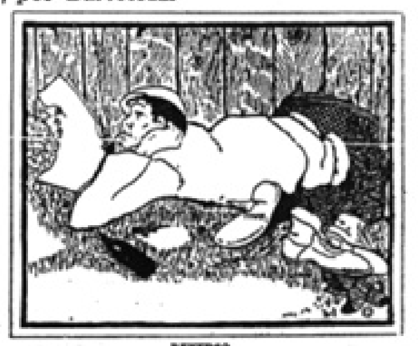


Chistes de Bartolozzi publicados en *Nuevo Mundo* (1909-1910).

UN FENÓMENO, por Bartolozzi



ANVERSO

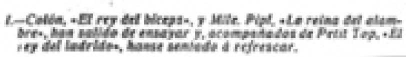


REVERSO

NUEVO MUNDO

Á GRANDES MALES... (Historieta, por Bartolozzi)





I.—Colón, «El rey del biceps», y Mlle. Pipí, «La reina del alambre», han salido de ensayar y, acompañados de Petit Tap, «El rey del ladrido», hanse sentado á refrescar.



II.—Ligeras gotas presagian un próximo chubasco. ¡Dios del cielo! Mlle. Pipí ha estrenado un sombrero sin igual, y Colón, imprevisor, ha salido sin paraguas...



III.—Pero, ¡bah!, los grandes recursos se hicieron para los hombres extraordinarios. Colón coge el velador y de él se sirve como paraguas, por algo se es «El rey del biceps».

Chistes de Bartolozzi publicados en *Nuevo Mundo* (1909-1910).



Portadas de *Nuevo Mundo*. Arriba núm. 1125 (6-VIII-1915) y 1140 (12-XI-1915), abajo 1332 (18-VII-1919) y 1396 (15-X-1920)



"El veraneo en la sierra. Croquis del natural", *Nuevo Mundo*, 1491 (25-VIII-1922)



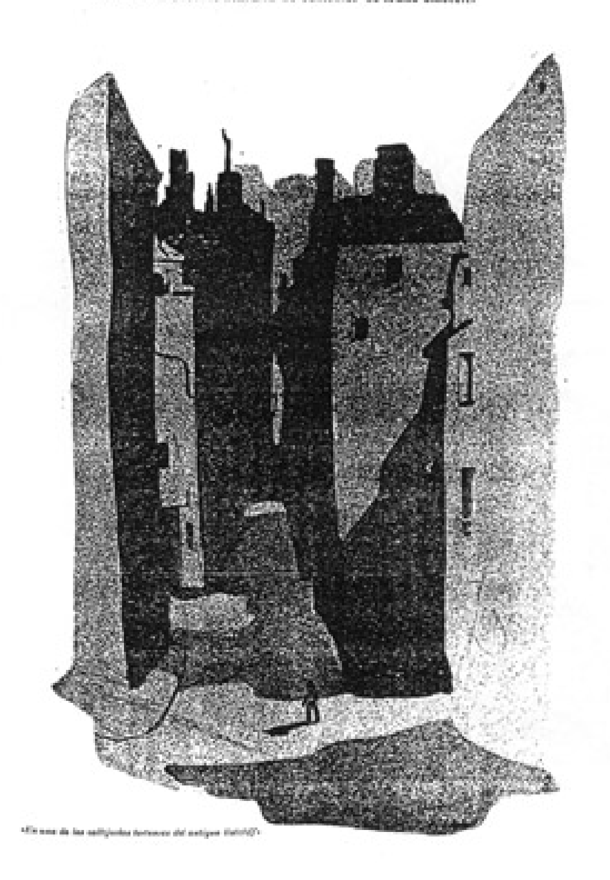
Anuncio de la novela de Sax Rohmer,*El diablo amarillo*, *Nuevo Mundo*, 1470 (24-III-1922).



Ilustraciones de *El diablo amarillo*.



...entre una enorme maraña de vehículos de todas clases...



«En una de las callejuelas tortuosas del antiguo [illegible]»

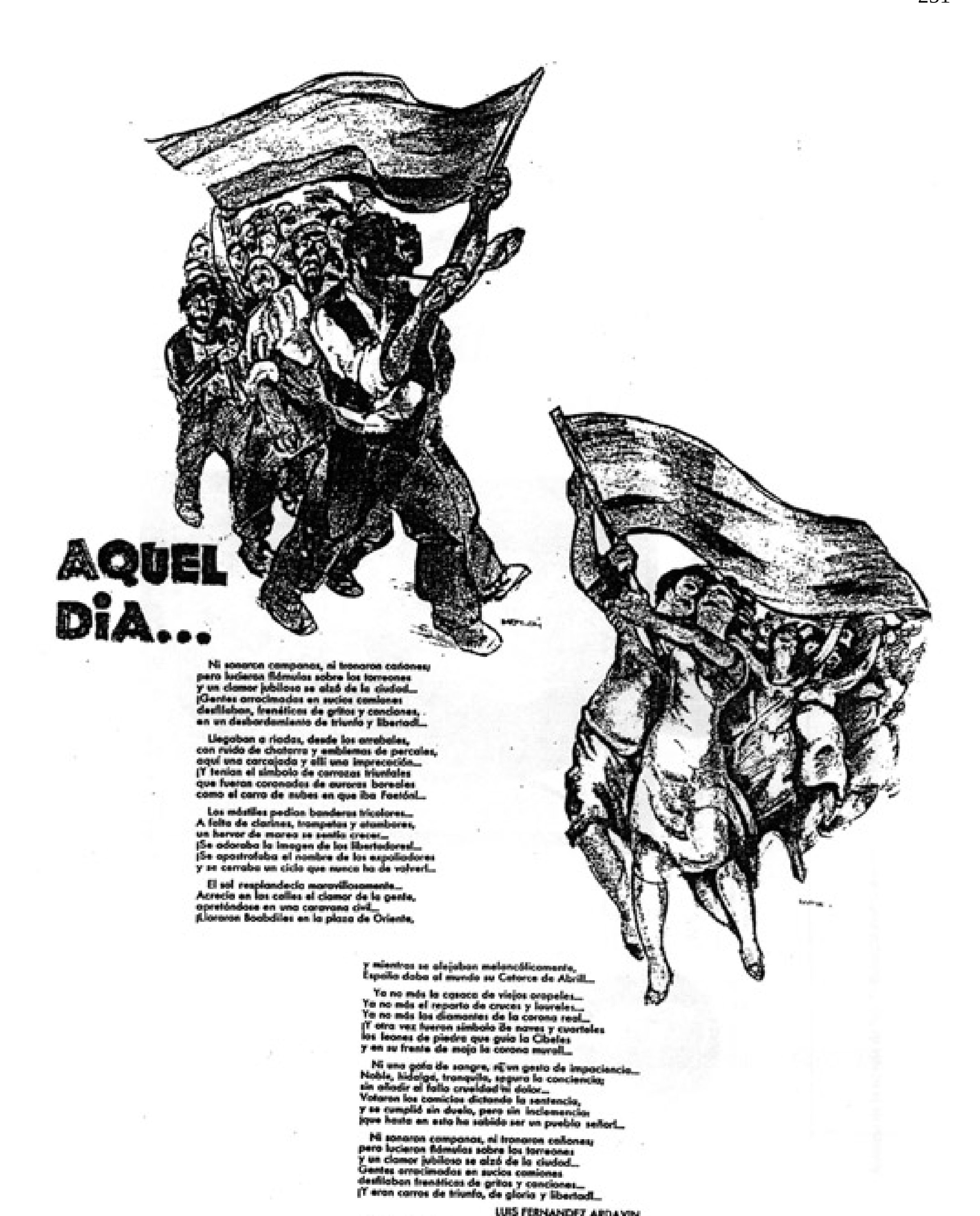
Ilustraciones de *El diablo amarillo.*



Ilustraciones de la novela *La pared de tela de araña*, de Tomás Borrás (1924).



Ilustraciones de *La pared de tela de araña.*



AQUEL DÍA...

Ni sonaron campanas, ni tronaron cañones;
pero lucieron flámulas sobre los torreones
y un clamor jubiloso se alzó de la ciudad...
¡Gentes arracimadas en sucios camiones
desfilaban, frenéticas de gritos y canciones,
en un desbordamiento de triunfo y libertad!...

Llegaban a riadas, desde los arrabales,
con ruido de chatarra y emblemas de percales,
aquí una carcajada y allí una imprecación...
¡Y tenían el símbolo de carrozas triunfales
que fueran coronadas de auroras boreales
como el carro de nubes en que iba Faetón!...

Los mástiles pedían banderas tricolores...
A falta de clarines, trompetas y atambores,
un hervor de marea se sentía crecer...
¡Se adoraba la imagen de los libertadores!...
¡Se apostrofaba el nombre de los expoliadores
y se cerraba un ciclo que nunca ha de volver!...

El sol resplandecía maravillosamente...
Acrecía en las calles el clamor de la gente,
apretándose en una caravana civil...
¡Lloraron Boabdiles en la plaza de Oriente,
y mientras se alejaban melancólicamente,
España daba al mundo su Catorce de Abril!...

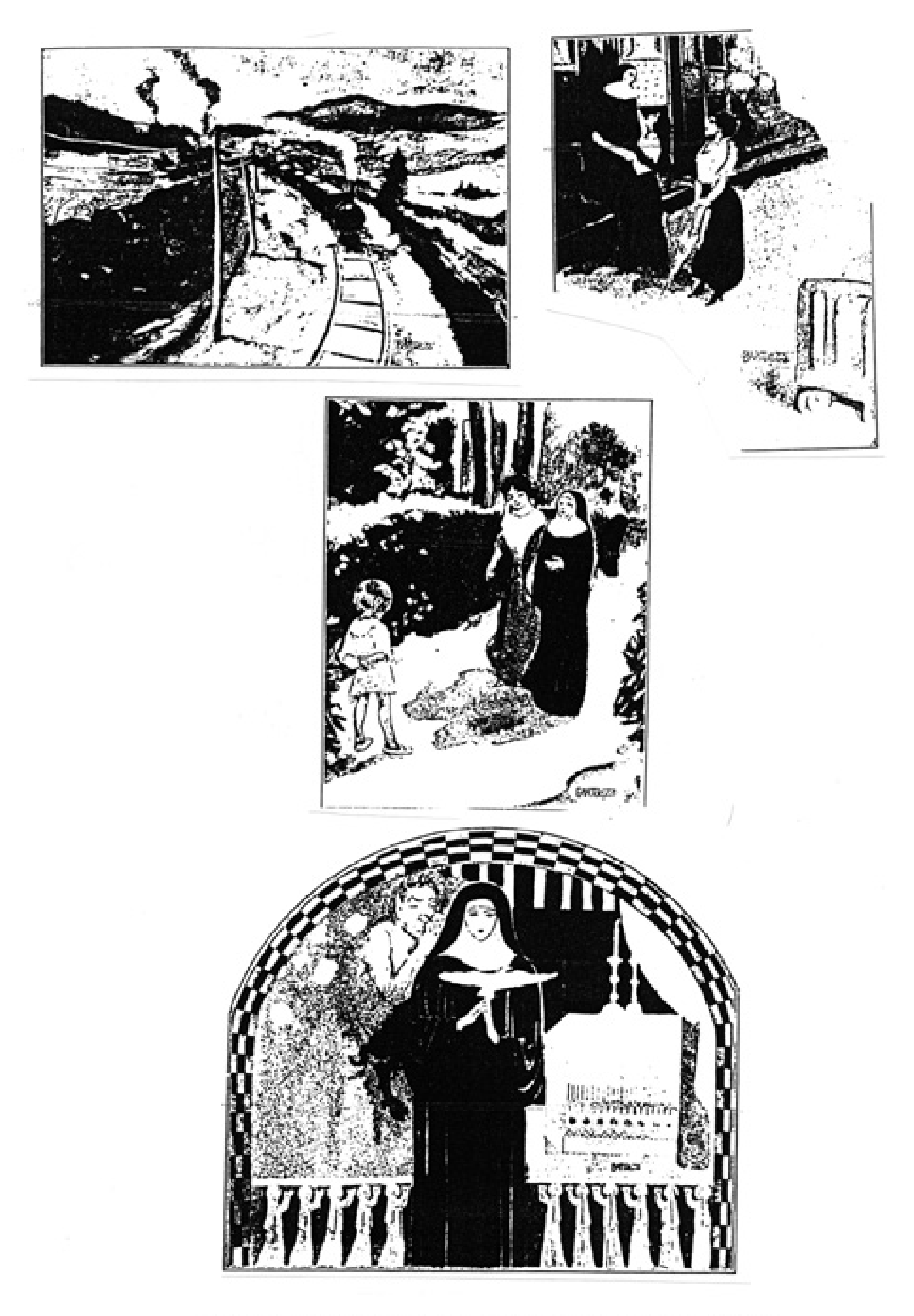
Ya no más la casaca de viejos oropeles...
Ya no más el reparto de cruces y laureles...
Ya no más los diamantes de la corona real...
¡Y otra vez fueron símbolo de naves y cuarteles
los leones de piedra que guía la Cibeles
y en su frente de maja la corona mural!...

Ni una gota de sangre, ni un gesto de impaciencia...
Noble, hidalga, tranquila, segura la conciencia;
sin añadir al fallo crueldad ni dolor...
Votaron los comicios dictando la sentencia,
y se cumplió sin duelo, pero sin inclemencia:
¡que hasta en esto ha sabido ser un pueblo señor!...

Ni sonaron campanas, ni tronaron cañones;
pero lucieron flámulas sobre los torreones
y un clamor jubiloso se alzó de la ciudad...
Gentes arracimadas en sucios camiones
desfilaban frenéticas de gritos y canciones...
¡Y eran carros de triunfo, de gloria y libertad!...

LUIS FERNANDEZ ARDAVIN

Luis Fernández Ardavín, "Aquel día", *Nuevo Mundo*, 1988 (14-IV-1932).



Ricardo Donoso Cortés, "El fantasma de la vida", *Por Esos Mundos*, 192 (I-1911), pp. 11-15.







Arriba, Pablo Heyse, "El último centauro", *Por Esos Mundos*,192 (I-1911)
Abajo, Andrés González Blanco , "El grumete", *Por Esos Mundos*,189 (X-1910)





Ilustraciones de "Un secreto maravilloso", H. G. Wells (*Por Esos Mundos*, 246, VII-1915).

LA ESFERA



Dietario sentimental

¡Otra vez el otoño! Bajo el gris fantasmal
del cielo, el alma mía es un turbio cristal,
y me pesa la vida como un fardo ancestral.

En las tardes de otoño de gris melancolía,
en los mucrtos jardines, siento la mano fría
de la Desnarigada, sobre la frente mía.

Vuelan las hojas mustias... Mi amor, quiero tenerte
junto á mí; cuando cae una hoja de oro, inerte,
ya está cerca la helada sandalia de la Muerte.

¡Otoño! Cae la lluvia, como gotas del llanto
universal. ¿Te acuerdas del misterioso encanto,
que tenía aquel rústico y humilde Camposanto?

Cementerio aldeano, de honda beatitud;
cuatro cipreses velan en tan dulce quietud
á un poeta muerto en plena gracia de juventud.

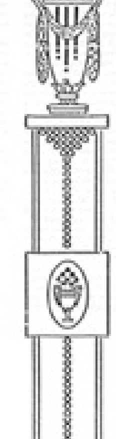
¡Otoño gris que evoca los amigos lejanos,
que se van de la vida! ¿Qué dolores arcanos
solloza en el otoño, la voz de los pianos?

Ese viejo piano que en las calles desiertas,
nos evoca una virgen de blancas manos muertas
que morirá en otoño, como las hojas yertas.

Amada, me dá miedo el Otoño... Si acaso
suena un leve rumor, creo escuchar su paso,
ó el crugir de su traje litúrgico de raso.

La Muerte, es una dama suntuosa y hierática,
y envuelve su belleza misteriosa y dramática
en la pompa litúrgica de una negra dalmática.

¡Otoño! Se oye el giro de las lúgubres ruecas



de las Parcas... El cielo es un turbio fanal,
y mientras en los parques gimen las hojas secas,
llora el cielo el eterno dolor universal.

* * *

Límpida tarde azul, rayito de oro
del dulce sol de invierno,
en las claras solanas y en los mustios jardines
un suave renacer se sienten los viejos.

Hay niños en los parques
y parejas de novios en el gris del sendero;
un hálito de viejas primaveras
cruza el cristal del alma como un florido espectro.

¡Sol de invierno que dora los cristales,
que vierte una dorada lluvia, en los esqueletos
de los árboles, mágico sol que todo lo viste
de un amable oro viejo!

En las doradas tardes,
hay una larga procesión de entierros,
ataudes siniestros y cajitas de armiño,
como góndolas blancas que bogan hacia el cielo.

Y van cabeceando, como inquietantes barcas,
hacia el sombrío puente del misterio,
sobre el arroyo negro de aguas pútridas,
los esquifes cargados de pálidos viajeros.

Tras de las hoscas noches y los días lluviosos
atraviesan las calles, largas filas de entierros.
¡Parece que esta eterna carroña lamentable
quiera gozar del oro del dulce sol de invierno!

DIBUJO DE BARTOLOZZI

E. CARRÈRE

Emilio Carrere, "Dietario sentimental", *La Esfera*, 108 (22-I-1916).



LA ESFERA

Mientras hilan las Parcas

LA ESFERA

EL CIRCO DE LONA

A LA ENTRADA

LA DIETA

LOS BASTIDORES

VALLE-INCLÁN



Ramón del Valle-Inclán, "Mientras hilan las parcas", *La Esfera* 247 (21-IX-1918) y "El circo de lona" 247 (21-IX-1918). Abajo *Vida y Muerte* de Gustav Klimt (1908-1911)


SONETOS

LA ESFERA

SONETOS

OCASO

A UN LOCO

LA ESFERA

PÁGINAS POÉTICAS

ENTRE DOS LUCES

Páginas de Emilio Bobadilla. Arriba: *La Esfera*, 302 (11-X-1919) y 181 (16-VI-1917). Abajo: *La Esfera*, 77 (19-VI-1915) y 143 (23-IX-1916).

LA ESFERA



CUENTOS ESPAÑOLES ® BLANCA, LA MOLINERA



[illegible]

MANUEL ABRIL.

Manuel Abril, "Cuentos españoles. Blanca la Molinera", *La Esfera*, 98 (13-XI-1915).



LA ESFERA

ALCANDARAS VACÍAS



CUENTOS ESPAÑOLES

EL MONSTRUO



Arriba: "Alcándaras vacías", de Concha Espina (*La Esfera*, 462, 11-XI-1922) y "El monstruo", de Vicente Blasco Ibáñez (*La Esfera*, 126, 27-V-1916). Abajo: segunda ilustración de "El monstruo".

LA ESFERA



Los milagros del amor

Cuento, por Concha Espina

Alto el sol, azul el cielo, ¡y un aroma en el campo y una alegría en el valle!... Ya salía la procesión con mucho rumbo y mucho repique de campanas. Cuatro mocetones como castillos, al decir de alabanciosos comentarios, llevaban las andas bizarramente, y la Virgen del Carmen, desde el blando vaivén de su peana, sonreía con el niño en los brazos, muy puesta de bordada mantilla y de recamados nuevos en el traje. Mecía la Señora en su dosel, con mucha solemnidad, varios exvotos flamantes, y uno de ellos consistía en dos trenzas sedosas de pelo rubio.

—Son de Lina—dijeron al punto que las contemplaron las mozas del lugar. Y algunos pérfidos resplandores de contento brillaron en los ojos de las afirmadoras.

—De Lina parecen—repetían las mujeres casadas, con más indiferencia. Los viejos callaron. Y los mozos dijeron con persuasión que era un himno de alabanza:

—De «ella» tienen que ser, que no hay en el valle otras aparentes como las suyas.

Una madre, que rezaba apartándose de los comentarios, sonrió con orgullo, y un muchacho guapetón y serio suspiró, meditando:

—¿Si serán de «ella»?

Era este joven uno de los portadores de la imagen, y las trenzas rubias le iban dando unos golpecitos suaves como caricias en el hombro y en el cuello, al compás de la marcha.

Pues, señor, aquel dale que te dale de los sacrificados cabellos iba poniendo nervioso á Manuel—que así se llamaba el mozo—, y que ya exaltado y fuera de sí dió en pensar que su negra suerte se le tornaba propicia; que su vida era ya un día de sol y de fiesta, como aquel de la Patrona; que el cielo se quedaba para él siempre azul, claro el sol resplandeciente, olorosa y llana la tierra; Lina le quería; Lina se casaba con él... Todo ello era un milagro de la Virgen del Carmen; una gran merced lograda por mediación de las trenzas rubias...

Se acordaba «como de ayer» de aquel día invernizo y triste en que, ya seguro del despego de su novia, la conminó de esta manera:

—Si no me quieres, no «hables» conmigo por lástima; dímelo y me voy.

Ella replicó, sollozante y confusa:

—De buena gana te querría como antes; pero no puedo, Nelito.

—¿Y por qué no puedes? ¿Te ofendí en alguna cosa sin saberlo?... ¿O será que te ronda con más suerte que yo el forastero de la zamarra?... Responde, Lina, que dueña eres de tu voluntad y yo no soy nadie para estorbarte el gusto.

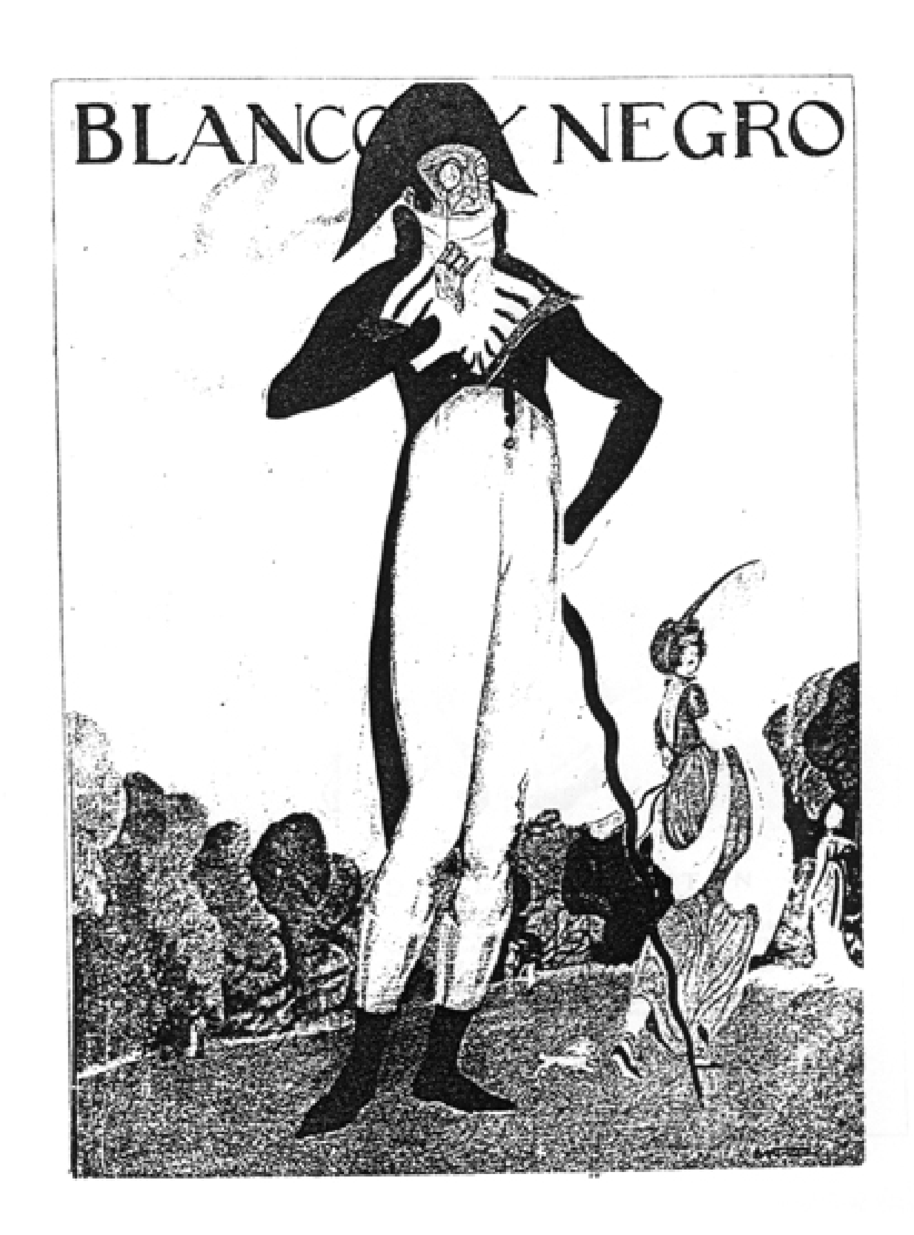
—No es que me ronde otro—respondió la muchacha con gran azoramiento—, sino que «yo sola», sin motivo, me arrepentí de haberte dado palabra de boda...; y ya que tú no quieres «estorbarme el gusto», Dios te lo pagará si no vuelves aquí como novio...

Así mismamente lo dijo: «Si no vuelves aquí como novio.» Él no volvió; y desde entonces no se había acabado aquel día tristísimo de invierno... ¿Que medraba la cosecha? ¿Que aromaban los huertos? ¿Que había danzas y holgorios?... Para Nelito no existía en el pueblo más que un tío sinvergüenza muy fachendoso, muy puesto de zamarra y camisola, rondando á Lina con perversas intenciones. Porque del forastero se contaban malas historias; decían unos que era casado; otros, que era anarquista; aseguró el cartero que recibía periódicos prohibidos; y en la feria de Abril, un traficante dijo que le conocía y que no se llamaba Daniel Palacios... ¡Pobre Lina! Ya se murmuraba de ella en el lugar: que si su rondador era «afortunado»; que si saltaba las tapias del huerto y tenía embelesada á la moza... Pero Manuel se acordó de pronto, con un fuerte

Concha Espina, "Los milagros del amor", *La Esfera*, 475 (10-II-1923).



Serafín y Joaquín Alvarez Quintero, "La emoción, herida", *La Esfera*, 678 (1-I-1927).



Portada de *Blanco y Negro*, 1770 (19-IV-1925).



Cuentos de hoy.

BAILANDO EL CHARLESTON

POR RAÚL PERALES

CUANDO llegué a la puerta del despacho de Perico noté un ruido extraño, como si estuvieran dando lustre en el suelo o si bailaran una danza negra.

Aunque suponía que estaba allí mi amigo y que estaba solo, pedí permiso por cautela, y él me contestó jadeante y con tono jovial:

—Pasa, muchacho, pasa.

Una vez dentro, me quedé atónito. Perico estaba delante de un espejo haciendo los más grotescos movimientos *charlestonianos*. De pronto se paraba, consultaba detenidamente una cuartilla llena de indicaciones y esquemas geométricos y volvía otra vez ante el espejo, para continuar entusiasta, con un sonsonete adecuado entre los labios, la labor interrumpida.

Yo le miraba como se debe mirar a los hombres que súbitamente se han vuelto locos:

—Pero, hombre, ¿qué es esto?—le dije—. ¿Vas a tratar de eclipsar a la Argentinita ante la Sala tercera del Supremo, o qué?

—Mira, no seas mentecato, y trata con

Raúl Perales, "Cuentos de hoy. Bailando el charleston", *Blanco y Negro*, 1881 (4-VI-1927).


LOS LUNES DE EL IMPARCIAL

MADRID, 11 DE SEPTIEMBRE DE 1921

EL "JARDÍN" DEL CURA

Los Lunes de EL IMPARCIAL


Los Lunes de EL IMPARCIAL

LO QUE PIENSAN LOS MUERTOS

NOVELA CORTA ORIGINAL DE WENCESLAO FERNÁNDEZ-FLÓREZ

Los Lunes de El Imparcial

Arriba J. López Barbadillo, "El jardin del cura", (11-IX-1921) y Luis Astrana Marín, "Una visita de la reina Mab" (8-VII-1923)

Abajo Wenceslao Fernández Flórez, "Lo que piensan los muertos" (11-XI-1923)



EL CINETÍN DE AHORA

POR SALVADOR BARTOLOZZI

Daysy, la mecanógrafa fatal

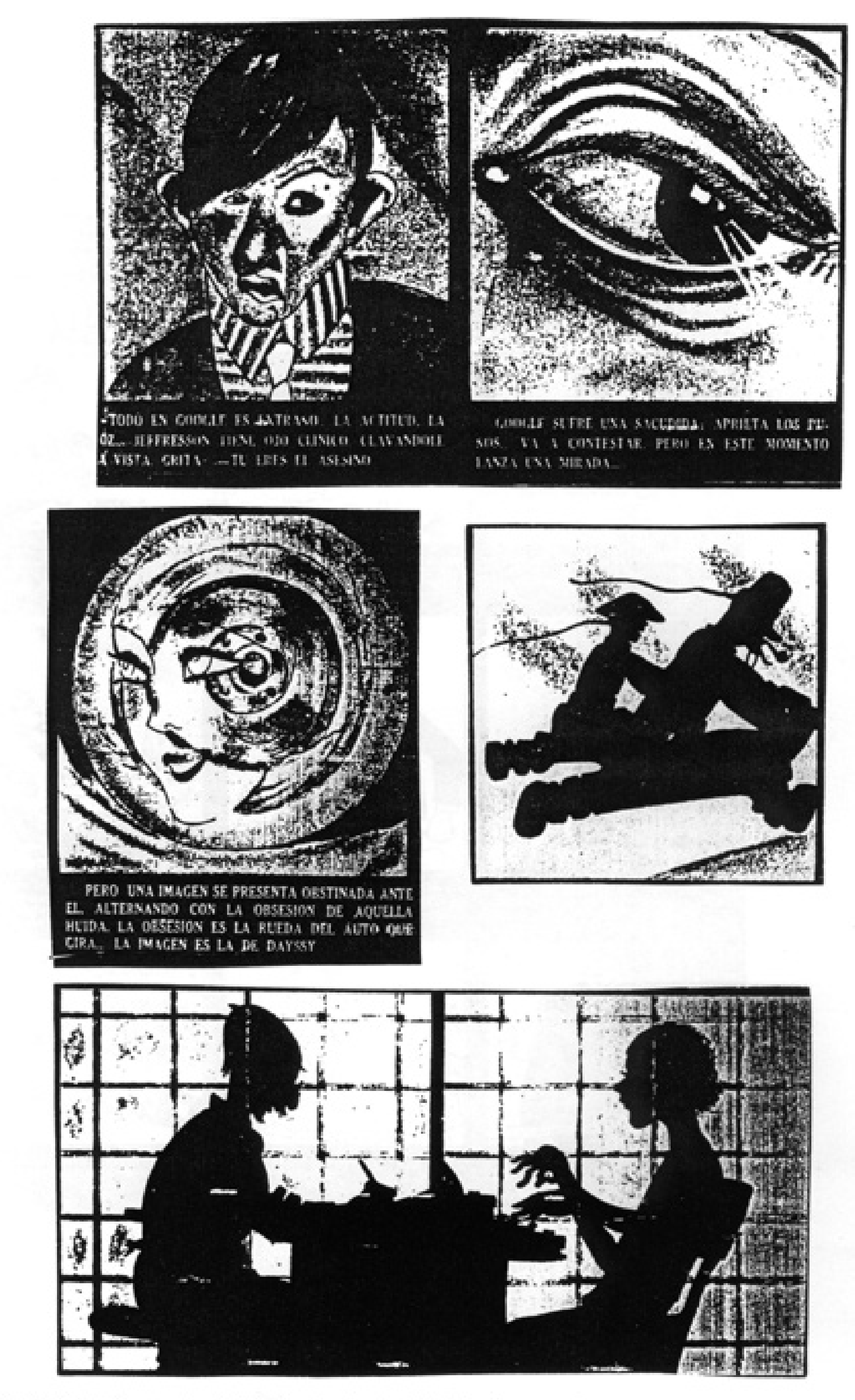




Arriba: anuncio de *Daysy, la mecanógrafa fatal* (*Ahora*, 17-XII-1930). Abajo: dos viñetas de la historieta. Primeros planos de Daysy y Barney.



Viñetas de *Daysy, la mecanógrafa fatal*. Arriba: plano picado de la prisión y perspectiva de la celda. En el centro, huellas de *Metrópolis*: plano picado de los rascacielos y una imagen del presidio. Abajo: los barrios bajos y una imagen del judío Abraham.



/iñetas de *Daysy, la mecanógrafa fatal*. Arriba: La mirada de Google con un efecto de *zoom*. En el centro: un plano undido y las siluetas de Dick y Jimmy. Abajo: siluetas de Google y Daysy.



Un episodio de *Daysy, la mecanógrafa fatal*. Secuencia del juicio de Google.



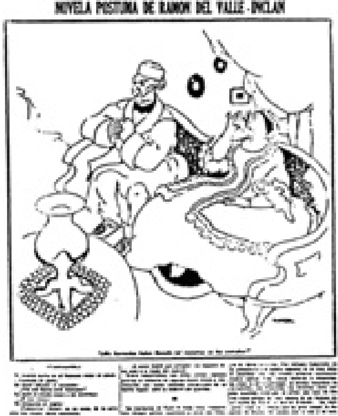
TRUENO DORADO

NOVELA POSTUMA DE RAMON DEL VALLE-INCLAN



EL TRUENO DORADO

NOVELA POSTUMA DE RAMON DEL VALLE-INCLAN



EL TRUENO DORADO

NOVELA POSTUMA DE RAMON DEL VALLE-INCLAN

EL TRUENO DORADO

NOVELA POSTUMA DE RAMON DEL VALLE-INCLAN



EL TRUENO DORADO

NOVELA POSTUMA DE RAMON DEL VALLE-INCLAN



EL TRUENO DORADO

NOVELA POSTUMA DE RAMON DEL VALLE-INCLAN

Ramón del Valle-Inclán, *El trueno dorado*.



El Lunático.

DRAMA EN UN ACTO
por Ramón Gómez de la Serna.

A Jamael Smith, que ha dibujado el antifaz sobre muchos rostros, como tranquilo por su belleza rigurosa y bostezante, por su terciopelo negro, por su dramática ninfomanía y por su sésamo incomparable.

PERSONAJES

El Antifaz.
El Lunático.
El busto de la bella de las manos del Verrocchio.
La anciana de aire noble.
La jovencita mística.
El contristado.





Arriba: Portada de *El laberinto* (1910) y primera página de *El lunático* (1912). Abajo: Portada de *La bailarina* (1911).



Portada de *Tapices (1913)*



Portada e ilustraciones de *El Ruso* (El Libro Popular, 11-III-1913).



…había grupos de hombres [illegible] muy metidos en sus hombros…

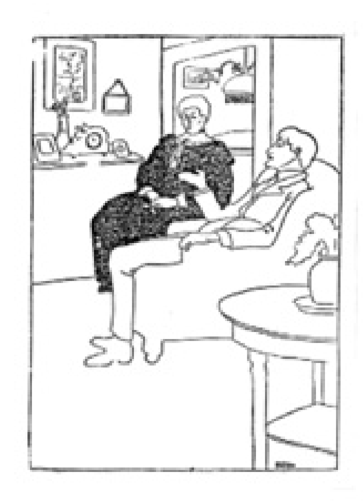


Hablaban un lenguaje [illegible], entrecortado y [illegible]…

El Ruso. Arriba: el mitin de los exiliados rusos. Abajo: El restaurante.



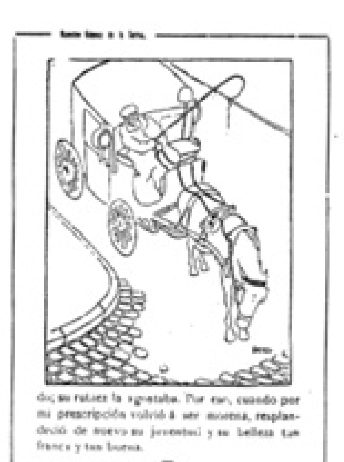
El doctor inverosímil
La Novela de Bolsillo, 4-X-1914



Ramón Gómez de la Serna

tiosos, aprovechándose de la fiesta y la victoria que les ocasiona su enfermedad se mueven á su alrededor con una perversa y deshonesta complacencia.

¿Por qué no fueron bondadosos y justos cuando el enfermo era dueño de su cabal salud? ¿Cómo es que si el enfermo moribundo se salva, se vuelven fríos con él y resulta que no fué ni perdón, ni amor lo que les mantuvo alrededor de su lecho, sino gusto de la muerte, alegría disfrazada, sadismo, disimulada voluptuosidad? Odio á esas gentes, me parecen las más aciagas, las más impúdicas, las de más agudos malos ins-



Ramón Gómez de la Serna

do; su rubiez la agostaba. Por eso, cuando por mi prescripción volvió á ser morena, resplandeció de nuevo su juventud y su belleza tan franca y tan buena.

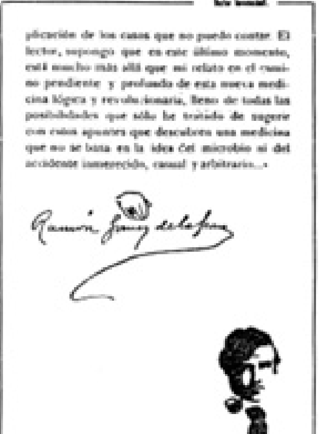
—

Aquel enfermo estaba enfermo porque había ido en un coche simón de esos herméticamen-









Doctor Inverosímil

plicación de los casos que no puedo contar. El lector, supongo que en este último momento, está mucho más allá que mi relato en el camino pendiente y profundo de esta nueva medicina lógica y revolucionaria, lleno de todas las posibilidades que sólo he tratado de sugerir con estos apuntes que descubren una medicina que no se basa en la idea del microbio ni del accidente inmerecido, casual y arbitrario...»

Ramón Gómez de la Serna

Ilustraciones de *El doctor inverosímil*.



Ilustraciones de "El Baile de las viudas", *Por Esos Mundos*, 240 (I-1915).

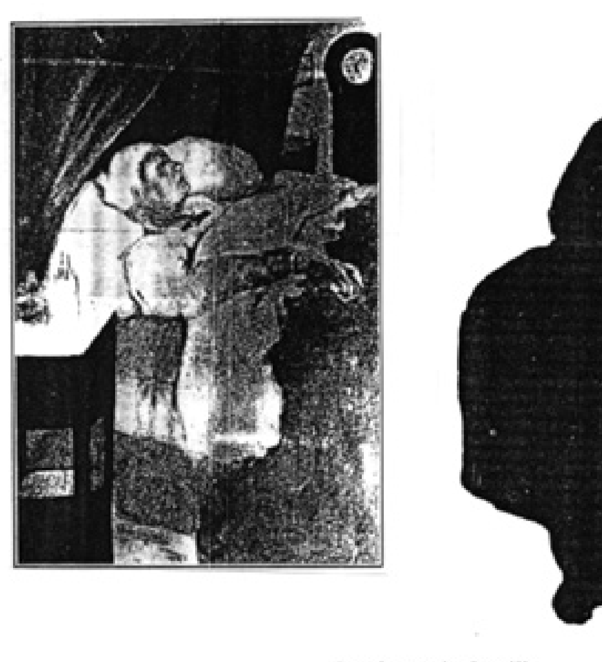




Ilustraciones de "El Baile de las viudas".



En el Norte hiperbóreo, la dulzura de las mujeres tiene una cierta sensualidad melancólica...

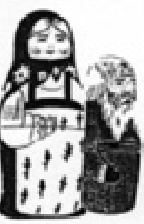


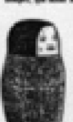


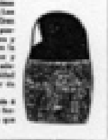
Los locos de Castilla
Por Esos Mundos 244 (V-1915)

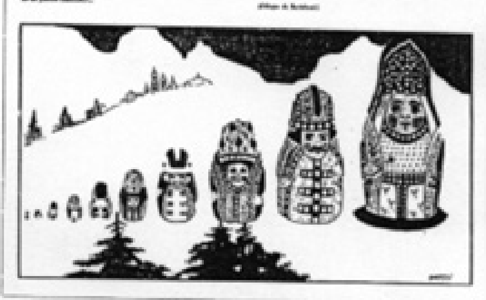


La muñeca rusa





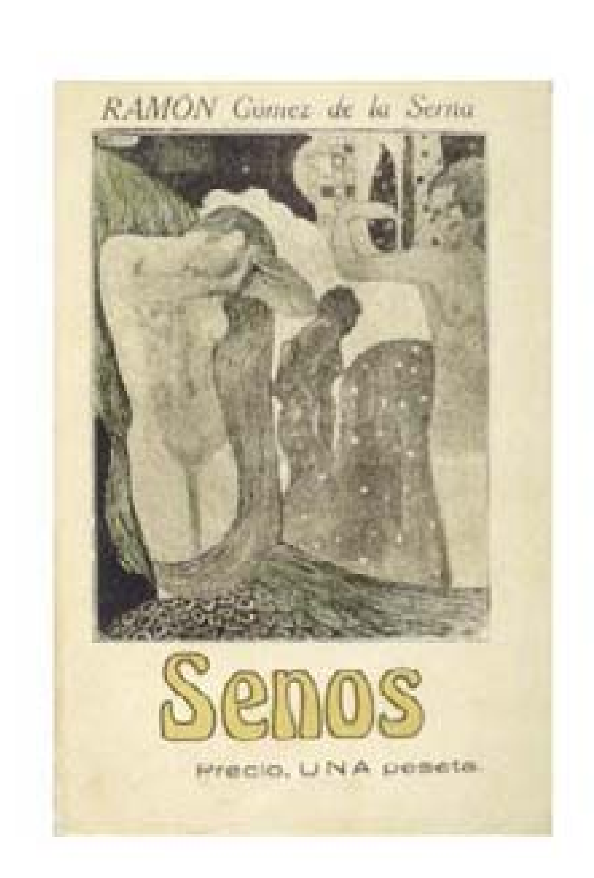








Arriba: "La muñeca rusa" (*La Ilustración Española y Americana*, 48, 30-XII-1915). Abajo: Portadas de *Senos* (1917) y *El circo* (1917).



Portada de *Senos (1917)*


La Esfera

LA PALOMA DEL REY

"La paloma del rey" (*La Esfera*, 581, 28-II-1925).


Los Lunes de EL IMPARCIAL

EL SALTAMONTES ROJO

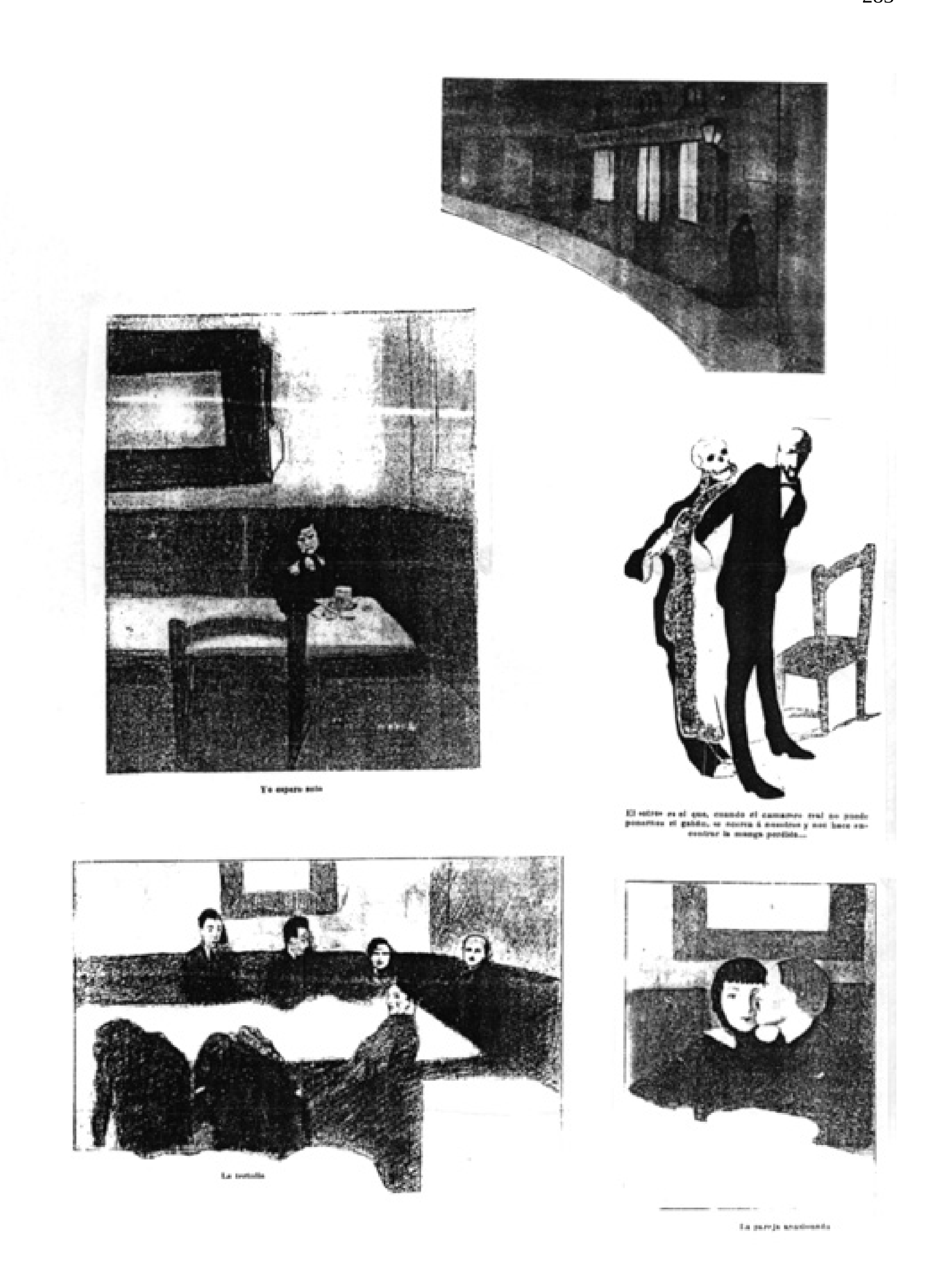
CUENTO PARA NIÑOS POR RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA

Los Lunes de EL IMPARCIAL

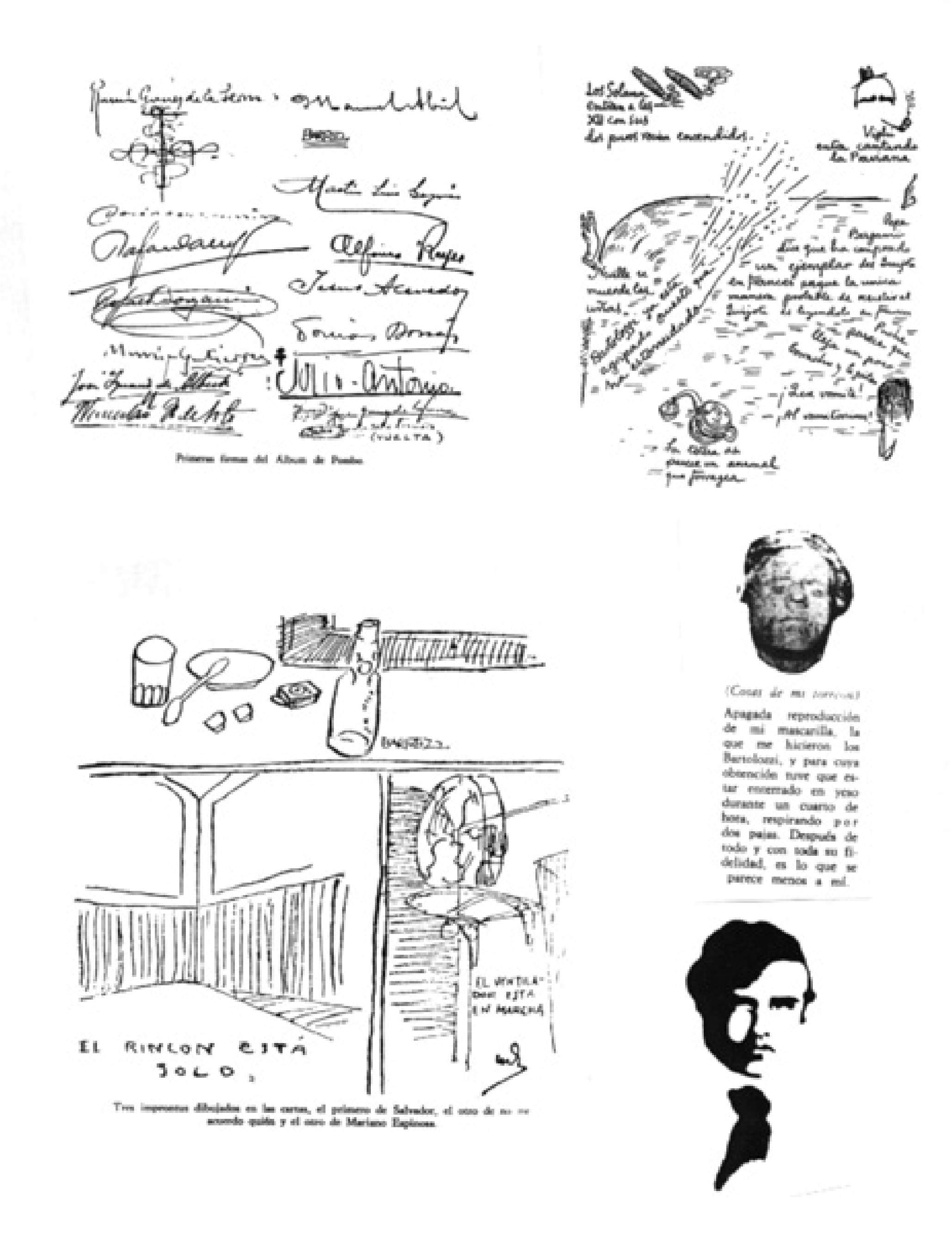
LA GALLIPAVA


Los Lunes de EL IMPARCIAL

Arriba: "El saltamontes rojo" (*Los Lunes de El Imparcial*, 18-II-1923) y "La gallipava" (*Los Lunes de El Imparcial*, 18-II-1923). Abajo: segunda página de "La gallipava".

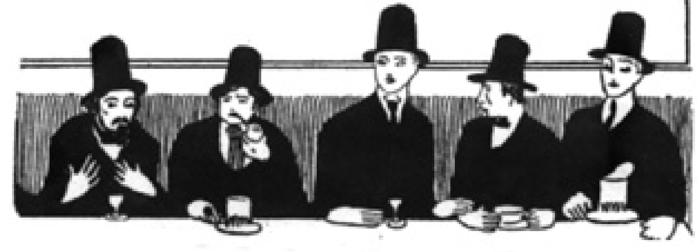


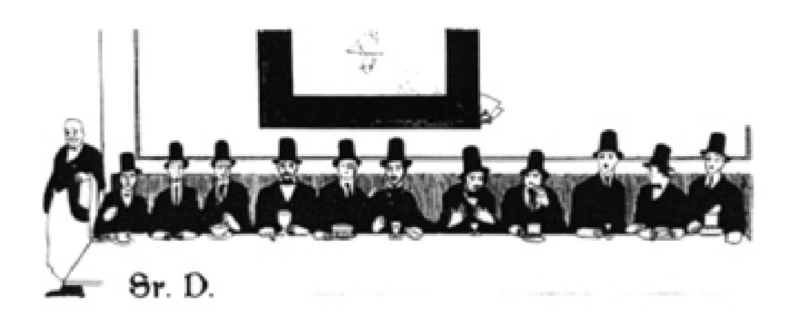
Ilustraciones de "El café recóndito" (*Por Esos Mundos*, 241, II-1915).



Arriba: Primeras firmas del Album de Pombo (*La sagrada Cripta de Pombo*, p. 371) y un apunte humorístico de Ramón (p. 243). Abajo: apunte de Bartolozzi (*Pombo*, p. 198), la máscara de yeso realizada por los hermanos Bartolozzi y retrato de Ramón por Salvador (*La sagrada Cripta de Pombo*, pp. 595 y 588).







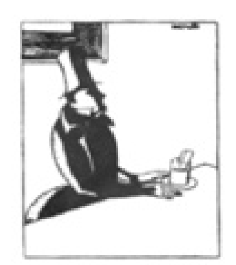


Gracioso grabado de Ortego, representando el interior de un café de su época. La leyenda que llevaba escrita era ésta:
«—Las nueve de la noche, y ya está lleno;
¡cualquiera pensará que el café es bueno!»

"Pombianos", por Bartolozzi (*Pombo*, pp. 82-83). Abajo: grabado de Ortego (*La sagrada Cripta de Pombo*, p. 26).







Tomás Borrás, en Pombo



Dos instantáneas del "Banquete de época" y la caricatura del acto por Fresno (*La sagrada Cripta de Pombo*, p. 466 y 469). Retrato romántico de Tomás Borrás, por Bartolozzi (p. 554).



SILUETAS DE POMBO

CAFÉ Y AQUELARRE

NOCHE de muchos gabanes en la alta noche del café, noche anubarrada. (Cuando cae una de esas nubes sobre nuestras cabezas y nos despeina comenzamos a ser calvos.)

Entra el conceptuoso lleno de frío y dice:

—¡Buenas noches!... Bien entendido que teóricamente.

—Me habían hablado de esta peña...—comienza a decir uno "nuevo".

—Nada de peña... Esta no es una peña—le interrumpo—. Una peña es un sitio duro, abrupto, montaraz...

—¿Entonces qué es esto?—pregunta.

"Siluetas de Pombo. Café y aquelarre" (*Estampa*, 375, 23-III-1935).









"Tipos raros de Pombo" y "Noche movida" (*Estampa*, 370, 16-II-1935 y 390, 6-VII-1935).



SILUETAS DE POMBO

ALGUNOS DESAPARECIDOS



COSAS DE POMBO

NUEVOS LUNÁTICOS

Texto de Ramón Gómez de la Serna y dibujos de Salvador Bartolozzi

"Algunos desaparecidos" y "Cosas de Pombo. Nuevos lunáticos" (*Estampa*, 398, 31-VIII-1935 y 439, 13-VI-1936).




SEVILLA Y BARTOLOZZI

Arriba La destrozona
Abajo, reportaje de Anguel Vegué publicado en *El Imparcial* (16-IV-1922))





Salvador Bartolozzi: *Los Saltimbanquis*

Arriba: "Saltabancos". Expuesto en el VI Salón de humoristas de Madrid. 1920. Abajo. "Los saltimbanquis", en Margarita Nelken, *Glorario. Obras y Artistas*, Madrid, Librería fernando Fe, 1917.



Chulos.

Muñecos de Salvador Bartolozzi.



Muñecos originales de Salvador Bartolozzi.

Muñecos de Bartolozzi presentados a los Salones de Humoristas de 1919 y 1920.





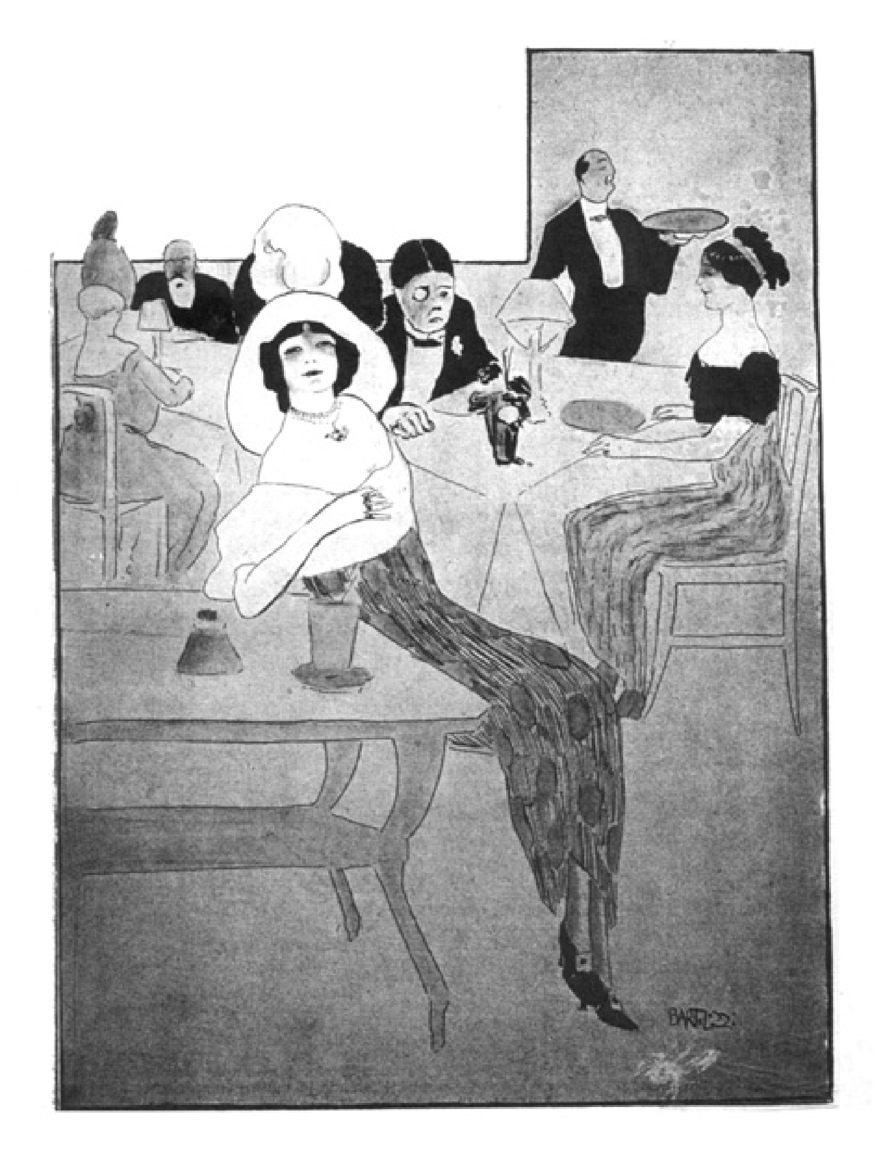
GUILLERMO DIAZ-CANEJA







La moda femenina: 1908-1912. Arriba: "¡Oh la moda!" de Guillermo Díaz-Caneja (*Nuevo Mundo*, 869, 1-XI-1910) y una ilustración de *Z. el estrangulador*, de Albert Boissière (La Novela de Ahora, núm. 138, p. 38). Abajo: ilustración de *Se ha cometido un crimen*, de Albert Boissière (La Novela de Ahora, núm. 131, p. 62) y portada de *Por Esos Mundos*, 210 (VII-1912).



La moda femenina: 1908-1912. Ilustración de *Los aventureros del gran mundo*.



LA ESFERA

MUJERES

Prólogo de una comedia de D. Gregorio Martínez Sierra

LA ESFERA



LA ESFERA

LA ESFERA

La moda femenina: 1913-1918. "Mujeres. Prólogo de comedia", de Gregorio Martínez Sierra (*La Esfera*, 74, 29-V-1915).





PARA CONQUISTARLAS, YA SE SABE, NO HAY MAS QUE USAR EL JABON FLORES DEL CAMPO.





La moda femenina: 1913-1918. Arriba: dos anuncios de Flores del Campo en *La Esfera*, 68 (17-IV-1915) y *España*, 1 (29-I-1915); Abajo: ilustraciones de *Cambio de conversación*, de Ramírez Angel (El Libro Popular, 7-X-1913).




Emilita del Peral —hoy Lily—era una rubita...





Tipos femeninos. Arriba: anuncio de Flores del Campo en *La Esfera*, 79 (3-VII-1915) y la joven protagonista de *La carabina* (1924). Abajo: dos modelos de bañistas (portadas de *Blanco y Negro*, 1631, 20-VIII-1922 y *Nuevo Mundo*, núm. especial de Verano, 24-VI-1932).







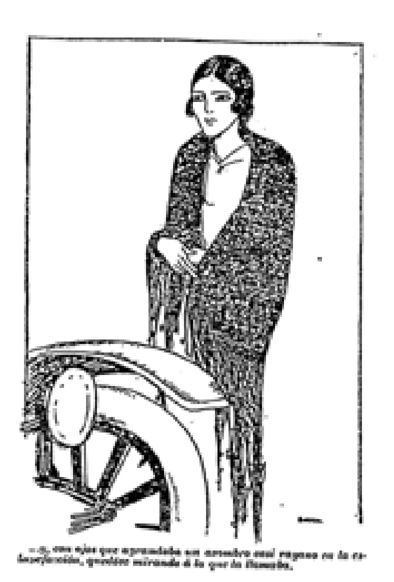
La mujer española. Arriba: portada de *Nuevo Mundo*, 1139 (5-XI-1914). Abajo: "El madrigal de los ojos negros", de José Montero (*La Esfera*, 204, 24-XI-1917) e ilustración de "Ayer y hoy. La mantilla fragante", de Ramón Pastor y Mendívil (*Blanco y Negro*, 1819, 28-III-1926).





Tipos regionales. Arriba: La Pulida, protagonista de *Pastorela*, de García Sanchiz. Abajo: Portada de *La Esfera*, 751 (26-V-1928) y "Tocan a la novena", de F. Martínez Corbalán (*La Esfera*, 387, 4-VI-1921).







LA ESFERA

Cantaba un huésped de tu jardín

TROVA DE AMOR

Tipos madrileños. Arriba: portada de *La Esfera*, 731 (7-I-1928) e ilustración de *Espejo en tinieblas*, de Alejandro Larrubiera (La Novela Semanal, 3-XI-1923). Abajo: "Cantaba un huésped de tu jardín", de Felipe Sassone (*La Esfera*, 205, 1-XII-1917).



Tipos madrileños: "En la verbena", portada del semanario *España* (223, 17-VII-1919).



Porteras. Arriba: la señora Antonia, de *La carabina*, y un personaje de *Las mandíbulas*. Abajo: "Madame la conciérge" de *Tres líneas del Matín* y una ilustración de "El niño", cuento de la Condesa de Pardo Bazán (*La Esfera*, 312, 27-XII-1929).


LA ESFERA

LA CAPA DE LA BOHEMIA

LA CANCIÓN DEL VENCIDO

LA ESFERA

LA GLORIA

Bohemios. Arriba: "La capa de la bohemia", de Emilio Carrere (*La Esfera*, 152, 25-XI-1916) y "La canción del vencido", de Fernando López Martín (*La Esfera*, 187, 28-VII-1917). Abajo: "La Gloria", de Julián Fernández Piñero (*La Esfera*, 343, 31-VII-1920) y una ilustración de "Los de arriba y los de abajo", de Emiliano Ramírez Angel (*La Esfera*, 552, 2-VIII-1924).



Llevaba melenas y chalina...



LA ESFERA

DOCTRINAL DE NATURALEZA

Á LA VENTURA

Ramón PÉREZ DE AYALA



LA ESFERA

MOMENTOS LÍRICOS

ME SIENTO VIEJO...

Alberto VALERO MARTÍN



LA ESFERA

ROSARIO DE AMOR Y DE DOLOR

Fausto SASSONE

Bohemios. Arriba: Ilustración de *Tres líneas del Matín* y "A la ventura", de Ramón Pérez de Ayala (*La Esfera*, 234, 22-VI-1918). Abajo: "Me siento viejo", de Alberto Valero Martín (*La Esfera*, 280, 10-V-1919) y "Rosario de amor y

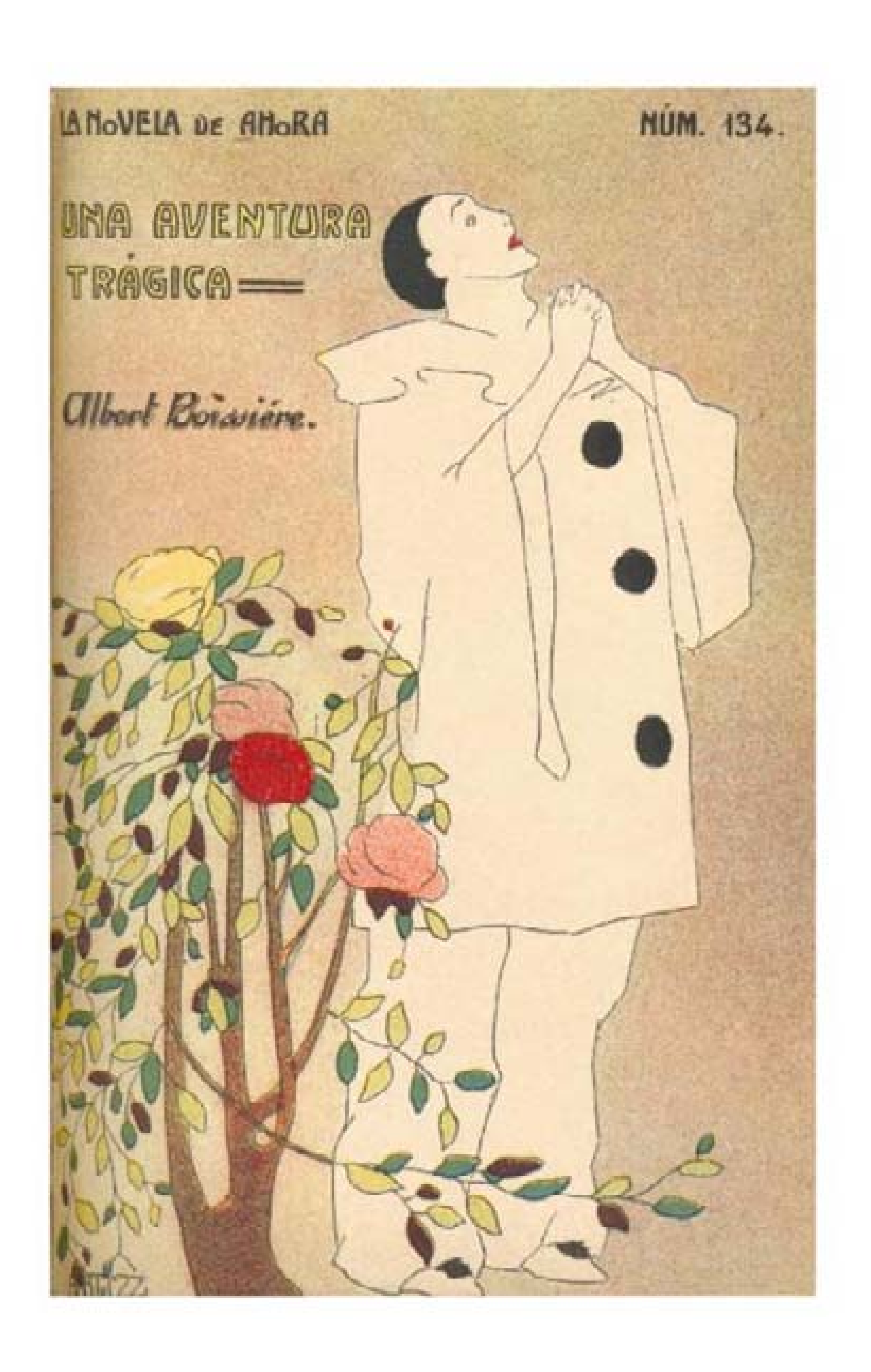




Dibujo de BARTOLOZZI.—De nuestro concurso de carteles.



Bohemios. Arriba: "Tedium vitae", de Francisco Villaespesa (*La Esfera*, 146, 14-X-1916). Abajo: portada de *Buen Humor* (7, 15-I-1922) y "Primavera" (*La Esfera*, 339, 3-VII-1920).


LA NOVELA DE AHORA
NÚM. 134.
UNA AVENTURA TRÁGICA
Albert Boissière.







Iconografía popular. Arriba: "El año viejo y el año nuevo", de Ramón Díaz Mirete (*La Esfera*, 157 (30-XII-1916) y una imagen de Cupido en el libro de Cristina de Arteaga, *Sembrad* (p. 82). Abajo: portada de *El tutor* de Charles Foley (La Novela de Ahora, núm. 105).



La Guerra Mundial. Arriba: "Nuevo conflicto", *La Esfera*, 40 (3-X-1914) y "La guerra pasa", de Carrere (*La Esfera*,49, 5-XII-1914). Abajo: "Visiones de la guerra", de Emilio Bobadilla (*La Esfera*, 58, 6-II-1915) y "Baladas de la Gran Guerra", de Tomás Borrás (*La Esfera*, 105, 1-I-1916).



LA ESFERA

O-SHICHI

ó la

doncella enamorada

CUENTO







Japonesismo. Arriba: "O-Shichi o la doncella enamorada", de Santiago Vinardell (*La Esfera*, 428, 18-III-1922) y portada de *La Esfera*, 887 (3-I-1931). Abajo: portada e ilustración de *Unos pasos en la obscuridad*, de Charles Foley (La Novela de Ahora, núm. 153).


SOMBRAS ERRANTES




AJIMECES DE LUNA



Sheherezada. Arriba "Sombras errantes", de Federico García Sanchiz (*La Esfera* 127, 2-VI-1916) y Portada de *El misterio del corazón verde* (*La novela de Ahora*, núm. 171)
Abajo "Ajimeces de luna", de Villaespesa (*La Esfera*, 53, 2-I-1915)
y portada de *Nuevo Mundo*, 1364, (24-X-1919)



Apaches. Arriba: "Tipos Parisenses. Apaches en un cabaret", *La Esfera* 54 (9-I-1915)
e ilustración de *El lince*, *La novela de Ahora* núm. 146, p. 58.
Abajo "Apaches" en Manuel Abril "Artistas españoles. Salvador Bartolozzi", *Por Esos Mundos* 222, VII,1913,
e ilustración de "La escuela de Caco" de Antonio de Hoyos, en *Los Contemporáneos* (29-XII-1916).





...rrigiéndose á observar detalle alguno que contradijese su quimera... Don Quijote es algo más que un hidalgo de los de lanza en astillero, galgo corredor y adarga antigua: Don Quijote es la idea del bien y del valor absolutos. Y para el que tiene un gérmen de Quijote en su espíritu, las voces de Sancho son ...blas. Eulogio no se detuvo á considerar que había estado dos días en París ...si secuestrado, que iba de París á Burdeos como preso, sin poderse separar un instante de su protector; no quiso parar ...ientes en que saliendo el buque de El Havre, á tres horas de París, se eligió ...teriormente para embarcarlo el último puerto de escala, antes de Taití; ni por un instante pasó por su idea la de que el señor Vatan le hubiera engañado. Si alguien hubiese ido á decirle: «El señor Vatan juega á la baja y es, desde hace tiempo, el autor oculto de todos los disturbios de Taití; si alguien hubiera ido a decirle tal verdad, Eulogio habría protestado... Al salir de La Pallice, Eulogio Valdés suspiró diciendo adiós á las tierras inhospitalarias de Europa, y casi tendido en su silla extensible, se puso á contemplar el cielo... Y no sabía que por aquel cielo iban ondas eléctricas, avasalladas por el bien y el mal, como todas las conquistas del hombre, á anunciar á Taití su salida.

... en los bancos de los parques ...

Desde dos días antes de llegar el buque comenzaron á circular noticias capciosas; esas noticias que la prensa llama rumores y que tienen la virtud de crear una



Apaches. Arriba: ilustración de "El alma sin cuerpo", de José Francés (*La Esfera*, 221, 23-III-1918). Abajo: ilustraciones de *La piel* y de "Así...", de Antonio Bermejo de la Rica (*La Esfera*, 399, 27-VIII-1921).








Como una fiera enjaulada.


Pero todos los cuidados eran inútiles.

El crimen. Portada e ilustraciones de *Se ha cometido un crimen* , de Albert Boissière.



...conocidos por los apodos del "Cabra„ y el "Timeo„...



Y empezó á arrullarlas con palabras cariñosas.



Fisionomía del crimen. Arriba: ilustración de *El robo de la joyería de la calle* real. Abajo: Ilustraciones de *El hombre sin cara* (La Novela de Ahora, núm. 135, p. 78 y núm. 136, p. 86.)







El crimen: Arriba: dibujo a modo de ex libris en *Z... el estrangulador*, de Albert Boissière (La Novela de Ahora, núm. 138). Abajo: ilustración de *El hombre sin cara* (La Novela de Ahora, núm. 135, p. 57) y portada de *Una aventura trágica* (La Novela de Ahora, núm. 133).







Lo exótico amenazante. Arriba: ilustración de *El diablo amarillo*, de Sax Rohmer. Abajo: portadas de *La Nariz de Un notario* y *La maldición de Siva* (La Novela de Ahora, núm. 200 y núm. 97).





Echados en sofás y [illegible] viejos hombres de todos los países.

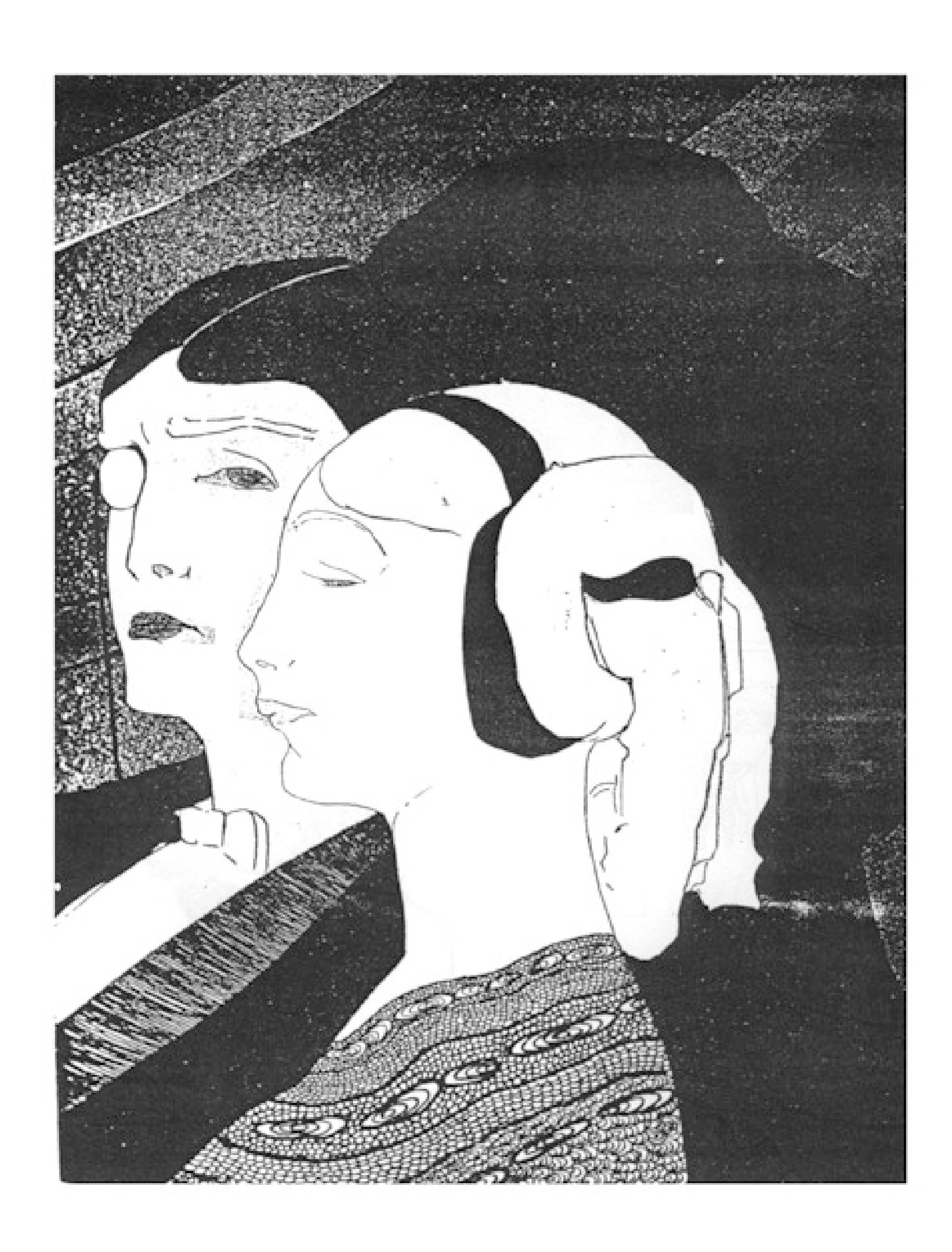


[illegible]

Arriba: fumadero de opio en *El misterio del corazón verde* (La Novela de Ahora, núm. 172). *Abajo*: un antro exótico en *La Falange Sagrada*, de Sax Rohmer (*Nuevo Mundo*, 1507, 8-XII-1922, p. 19).

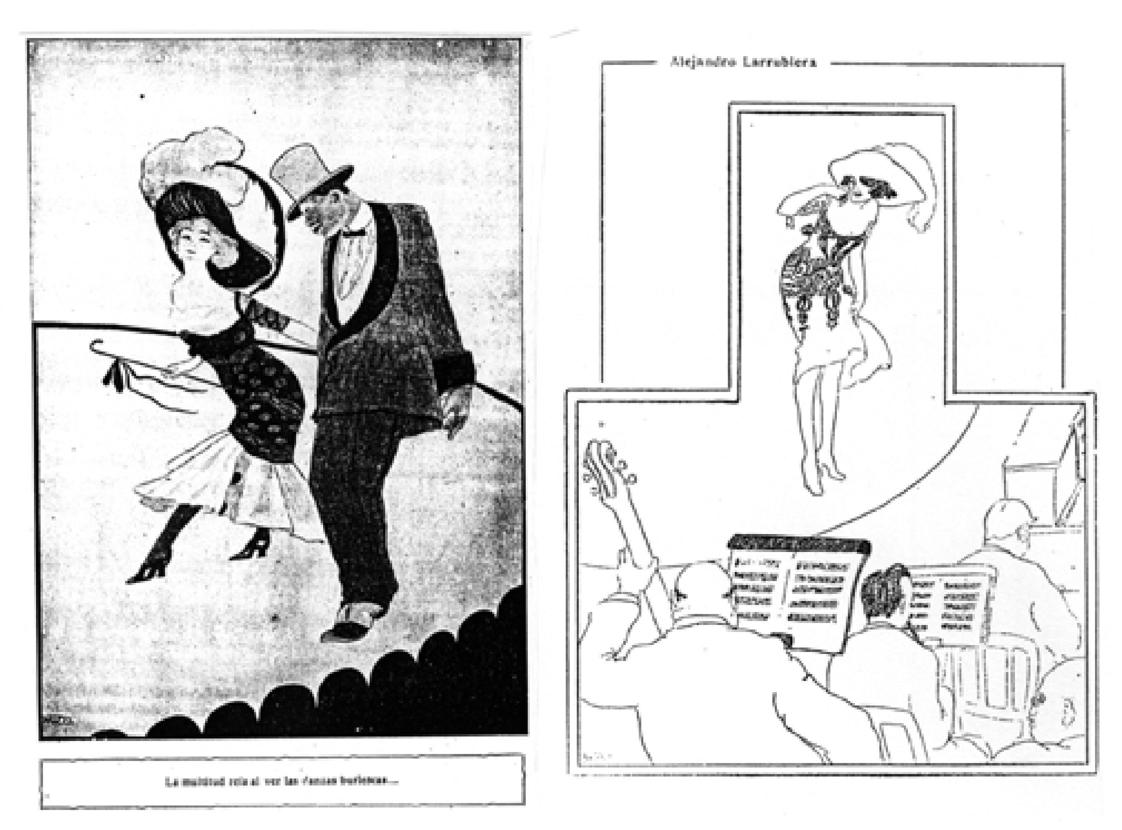


Prostitución. Arriba: escena de burdel en *Su excelencia se divierte*, de Alejandro Larrubiera (La Novela de Bolsillo, 8-XI-1914) y una ramera en *Las mandíbulas*. Abajo: escena nocturna de *En memoria de Víctor Bruzón*, y "Buscona" en *Bartolozzi. Monografía de su obra*.



Cosmopolitismo. Portada de *Los aventureros del gran mundo*





Cosmopolitismo. Arriba: "Un revistero de salones" (portada de *Blanco y Negro*, 1346, 4-III-1917). Abajo: ilustraciones de *El hombre sin cara* (núm. 136, p. 76) y *Su excelencia se divierte*.







Tipos de época. Arriba: ilustración de "El ascenso del rey", de Luis Olariaga (*Por Esos Mundos*, 205, II-1912) y "El jardín de los sueños", de Rufino Blanco Fombona (*La Esfera*, 337, 19-VI-1920). Abajo: ilustración de "Las siete reinas de Felipe II", de Manuel Abril (*La Esfera*, 125, 20-V-1916).









Tipos de época. Arriba: ilustración de "Estampa antigua", de J. López Barbadillo (*Los Lunes de El imparcial*, 24-X-1920) y publicidad Floralia (*La Esfera*, 27, 4-VII-1914). Abajo: portada de *El platero de Milán*, de Pierre Sales (La Novela de Ahora, núm. 147) y "Cuentos históricos. La perdiz", de Leopoldo López de Sáa (*La Esfera*, 798, 20-IV-1929).





EL ÓPALO DE LOS MÉDICIS



Tipos de época. Arriba: "Romanticismo", de Antonio Roldán (*Por Esos Mundos*, 242, II-1915) y "Retablo de pícaros", de Luis de Castro (*La Esfera*, 130, 24-VI-1916). Abajo: "El ópalo de los Medicis", de Jurado de la Parra (*La Esfera*, 835, 4-I-1930) e ilustración de "Las siete reinas de Felipe II".









Tipos de época. Arriba: Página de perfumería Floralia en *La Esfera*, 27 (4-VII-1914) y "Una estampa del siglo XVIII", de Emilio Carrere (*La Esfera*, 126, 27-V-1916). Abajo: portada de *Feminismo en acción* (La Novela de Ahora, núm. 118) y *Blanco y Negro*, 1802 (22-XI-1925).





ESPANA NUM. 23.--7.

LOS ESPAÑOLES PINTADOS POR SI MISMOS

EL ALBAÑIL

Joaquín Dicenta,"Los españoles pintados por si mismos. El albañil", *España*, 23 (2-VII-1915).





CANCIONES DE LA CALLE





Arriba ilustración de "El galán joven" de Andrés González Blanco (*Por Esos Mundos* 187, VIII-1910)
"Apostol y martir" de Joaquín Dicenta (*La Esfera*, 89, 11-IX-1915).
Abajo ilustración de "Canciones de la calle. Café de barrio", de Carrere (*Nuevo Mundo*, 1819, 28-IX-1928)
y del libro *De la batalla, Crónicas*, de Zamacois (1936)


LA ESFERA

CUENTOS ESPAÑOLES

APOSTOL Y MARTIR







Arriba: tipos del mundo político en "Apóstol y mártir" y *Su excelencia*. Abajo: ilustración de "El señor Sandrel", de Gloria Zamacois (*Estampa*, 15, 10-IV-1928).





¡1915!



La Guerra Mundial. Arriba: "De la Guerra", *La Esfera*, 87 (28-VIII-1915) y "¡1915!", *Nuevo mundo*, 1122 (10-VII-1915). Abajo: "La poesía de la guerra", de Emilio Bobadilla (*La Esfera*, 111, 12-II-1916) e ilustración de "El sino", de Ladislas Reymont (*La Esfera*, 574, 3-I-1925).



LA ESFERA

NUEVO CONFLICTO

LA GUERRA PASA...

LA ESFERA

VISIONES DE LA GUERRA

LA ESFERA

BALADAS DE LA GRAN GUERRA

La Guerra Mundial. Arriba: "Nuevo conflicto", *La Esfera*, 40 (3-X-1914) y "La guerra pasa", de Carrere (*La Esfera*,49, 5-XII-1914). Abajo: "Visiones de la guerra", de Emilio Bobadilla (*La Esfera*, 58, 6-II-1915) y "Baladas de la Gran Guerra", de Tomás Borrás (*La Esfera*, 105, 1-I-1916).





LITERATURA 17

LA ESFERA

EL LUDIBRIO CALLEJERO

Tipos infantiles. Arriba: Ilustración de "De la vida que pasa. Juego de chiquillos", de Joaquín Dicenta (*La Esfer* 144, 30-IX-1916). Abajo: ilustración de "La plaga", de Felipe Trigo (*Por Esos Mundos*, 180, I-1910) y "El ludibr callejero", de Miguel Sánchez de las Matas (*La Esfera*, 319, 14-II-1920).







personalidad, me hubiese abierto los brazos llena de alegría.

Podía también volver á América, reunirme de nuevo con John Fellow y continuar tranquilamente la vida de Jonathan Brentano, el actual rey del papel.

No escuchando más que á mi corazón, no atendiendo más que á las íntimas aspiraciones que me hacían agradable la estancia en la casita de Bry-sur-Marne y la compañía de mi hija y de mis nietos, mucho más seducto-

Tipos infantiles. Arriba: portadas de *Nuevo Mundo*, 1130 (3-IX-1915) y 1501 (27-X-1922). Abajo publicidad Floralia en *La Esfera*, 34 (22-VIII-1914) e ilustración de *El hombre sin cara*, (núm. 135, p. 89).



Tipos infantiles y marionetas. Arriba: "Dietario sentimental", de Emilio Carrere (*La Esfera*, 214, 2-II-1918) e ilustración de "Los dos pobres", de León Trapié (*La Esfera*, 351, 25-IX-1920). En el centro: ilustraciones de "La princesa de los muñecos" de Antonio Robles (*Los Lunes de El Imparcial*, 4-III-1923). Abajo: dibujo de "Drama en un bazar", de Ramírez Angel (*Por Esos Mundos*, 202 (XII-1911).

DAVID VELA CERVERA

SALVADOR BARTOLOZZI (1882-1950). ILUSTRACIÓN GRÁFICA. ESCENOGRAFÍA. NARRATIVA Y TEATRO PARA NIÑOS



VOL. II.

SALVADOR BARTOLOZZI, ESCENÓGRAFO Y FIGURINISTA TEATRAL

II. SALVADOR BARTOLOZZI, ESCENÓGRAFO Y FIGURINISTA TEATRAL.

Si bien la vocación teatral de Salvador Bartolozzi se manifestó tempranamente —ya en 1908, al poco tiempo de su regreso de París, había colaborado con el "Teatro de Arte" de *Alejandro Miquis*— su actividad como decorador y figurinista teatral se desarrolló básicamente entre 1926 y el comienzo de la Guerra Civil, periodo en el cual estuvo vinculado a distintos teatros de cámara y compañías madrileñas. Bartolozzi se incorporaba a la práctica teatral justamente en el año en el que concluía la primera iniciativa de renovación escenográfica de verdadera entidad en la escena madrileña: la protagonizada por Gregorio Martínez Sierra al frente del selecto plantel de decoradores de su "Teatro de Arte". Debe situarse, pues, al frente de una segunda promoción de escenógrafos que profundizaron en los hallazgos de los profesionales del Eslava y contribuyeron a la paulatina aceptación por el público madrileño de un nuevo concepto de la plástica teatral.

El dibujante se reveló desde sus primeros trabajos, por su acierto interpretativo, solvencia técnica y originalidad, como una de las primeras figuras de la moderna escenografía española, tanto en su colaboración con los teatros experimentales dirigidos por Cipriano Rivas Cherif, como en los encargos de las compañías comerciales que le requirieron. No obstante, para evaluar su trayectoria es preciso considerar las complejas condiciones de la escena madrileña, en un periodo de enfrentamiento de una minoría de fuerzas renovadoras en oposición a la rutina de sus estructuras: si el ilustrador gráfico podía lamentar las servidumbres de su labor, no menos dificultades había de afrontar el escenógrafo por la mayor complejidad del oficio; bien es cierto que, en contrapartida, su trabajo obtenía un reconocimiento mayor y, por ende, la gratificación del contacto directo con el espectador. Además, desde la posición de prestigio que, mediada la década de los veinte, le otorgaba su trayectoria como dibujante, Bartolozzi pudo asumir su actividad teatral con cierta libertad; y ello se traduce en un talante más abierto a la experimentación, aunque nunca falto del proverbial rigor técnico y estético que caracteriza el conjunto de su obra.

Por la eficacia y sencillez de sus soluciones, su novedad y extraordinaria originalidad, los montajes escenográficos de Bartolozzi constituyen una aportación indispensable para comprender la evolución de la plástica escénica en el teatro español del primer tercio del siglo XX. Frente al concepto rutinario y el inmovilismo dominantes, Bartolozzi, en sintonía con los autores y directores más inquietos del panorama teatral español, supo sorprender y admirar con un arte depurado y exquisito, pero al mismo tiempo asequible para el público de su tiempo.

1. La renovación de la escenografía en Madrid.

Francisco Nieva, tras un sugerente análisis de la evolución de la escenografía española en el siglo XX, llega a una conclusión ciertamente pesimista:

> La historia de la escenografía en España es una no-historia [...] Una escenografía española, con todo lo que, en teoría, el espíritu español primitivo y sintético —audazmente primitivo, diría yo— pudiera aportar, está todavía por hacer. Pero nos es forzoso reconocer que, aun desde el punto de vista escenográfico, desde Calderón, no se ha hecho nada que pinche ni corte[1].

Sin embargo, refiriéndose al periodo de entreguerras, el propio autor reconoce las indudables aportaciones de algunos directores y artistas y, tácitamente, la insuficiente información que todavía hoy se posee sobre su trabajo. Ciertamente, al menos en referencia a esta época, más que de una no-historia de la escenografía española se pudiera hablar de una historia peculiar, determinada por las características específicas y las profundas contradicciones del teatro español frente al panorama europeo; y, en todo caso, de una historia por escribir: sólo cuando se hayan logrado reconstruir las realizaciones de los artistas y directores del periodo con cierta minuciosidad será posible confirmar o desmentir con argumentos sólidos la negativa visión de Nieva.

1.1. La plástica teatral frente a las nuevas artes.

Las iniciativas de renovación de la escenografía surgidas en los escenarios madrileños fueron siempre a la zaga de la evolución europea; a falta de tentativas surgidas en la escena nacional, los teatros de cámara parisinos, las teorías de Gordon Craig o Appia o los experimentos de los directores alemanes y rusos se convirtieron en punto de referencia ineludible de cualquier experiencia con visos innovadores. Por otra parte, al margen de este propósito de emulación propugnado por una minoría de críticos y dramaturgos españoles, la propia actualización de otras artes autóctonas iba poniendo de manifiesto ante el público medio las insuficiencias de la plástica teatral madrileña, cada vez más anquilosada y anacrónica.

Denis Bablet ha analizado la aportación fundamental de la pintura a la evolución de la escenografía teatral europea[2]; no obstante, en el caso español, sin obviar en absoluto este factor, quizá se ha de prestar atención preferente a la importante influencia de la moderna ilustración gráfica. Desde la segunda década del siglo y antes de que el cine alcanzara un grado de evolución y difusión suficiente, el nuevo concepto de ilustración basado en la síntesis y la sugerencia pudo crear unas expectativas en el lector que habían de contrastar fuertemente con las impresiones habituales del espectador teatral. Y este choque se haría aún más evidente —como ha de verse más adelante— en las ediciones de textos teatrales ilustradas según dichos criterios. La coincidencia en los ámbitos de la edición y del teatro de una figura clave como Gregorio Martínez Sierra propició la significativa presencia de reputados profesionales de la ilustración gráfica entre la nómina de los nuevos escenógrafos madrileños; por la propia versatilidad de su oficio, artistas como Fontanals, Bartolozzi, Penagos, Zamora o *D'Hoy* —fundamentalmente los dos primeros— supieron adaptarse a las condiciones mucho más complejas y diversas de la labor del decorador teatral.

A partir de los años veinte el nuevo arte del cinematógrafo se confirma como el espectáculo que compite directamente con el teatro; si en otros aspectos, su influencia en el teatro español de la época ha quedado ampliamente demostrada por distintos investigadores[3], en el campo de la escenografía su repercusión debió ser igualmente notable y quedar como una de las más poderosas demostraciones de la evidente mezquindad de la plástica de las salas madrileñas: la nueva percepción de la realidad que el cine creaba en los espectadores dejaría necesariamente al descubierto las deficiencias de la escena y, singularmente, la estrechez de miras del ilusionismo realista. El teatro madrileño no dejó de dar su respuesta a este reto con un replanteamiento de su concepción plástica, que en sus extremos condujo al desenmascaramiento de su desnudez absoluta en los experimentos más minoritarios —el actor y la palabra solos ante el público—, o al deslumbramiento del espectador, cuyo producto más típico se ofrece en el triunfante género de la revista —el espectador cegado por un torrente de música, luz, color—.

Al respecto de la poderosa competencia del cine, es muy significativo el análisis de Antonio Espina en su artículo "Las dramáticas del momento" publicado por la *Revista de Occidente* en 1925: el autor cifra el fracaso del teatro de su época, frente al provenir espléndido del arte cinematográfico, en su incapacidad de captación del mundo moderno —"[...] el alma frágil, oscura y complicada de nuestro mundo fracasa en el retablo ingenuo de Maese Pedro"—; la rigidez de su arquitectura, condicionada por la reducción impuesta por el personaje y el espacio, suponían una frontera insuperable. Por ello, para Espina las soluciones aportadas, incluidas las entonces más vanguardistas, se revelaban siempre insuficientes:

> El teatro nuevo ha escamoteado, no resuelto, este problema, prescindiendo de la "mise en scène" realista y sustituyéndola por el simple fondo neutro. Una cortina o una decoración geométrica, sin referencias directas.
>
> El procedimiento, discreto y de buen gusto, no satisface, sin embargo, una evidente necesidad teatral. La de situar y relacionar con su ambiente adecuado a las figuras. Lo visual y accesorio del medio, es "fatal" también en el teatro. El teatro no puede prescindir de la luz, del bastidor y del ruido. (Ni del bombero)[4].

El propio Salvador Bartolozzi, se enfrentará a obras cuyos autores se habían inspirado directamente en procedimientos cinematográficos —*La cantaora del puerto*, *La calle* o *Melo*—, en montajes que le plantearon nuevos retos, técnicos y estéticos nunca satisfactoriamente resueltos; en primer lugar, por la precariedad de los medios materiales de las salas madrileñas, pero, básicamente, por la imposibilidad de hacer compatibles dos lenguajes esencialmente distintos.

Lo cierto es que el teatro seguía siendo, al menos hasta finales de los veinte, el espectáculo mayoritario en el que el público madrileño buscaba su entretenimiento y diversión y al que mayor atención dedicaban todos los periódicos y revistas. Y fue, precisamente, la prensa la tribuna desde donde se planteó con mayor rigor el debate de la renovación del concepto de escenificación; es por ello la principal fuente que permite con sus palabras e imágenes reconstruir mínimamente este proceso.

1.2. Evolución de la escenografía europea y su recepción en España: prensa y renovación de la plástica escénica .

La irrupción de la figura del director de escena desde finales del siglo XIX, con la presentación del "Teatro Libre" de André Antoine, supuso el inicio de un replanteamiento global de todas las estructuras del teatro europeo. La revisión de la función de la escenografía ocupó un lugar destacado y tuvo como inmediata consecuencia la desaparición de la figura del "maestro pintor" en su concepción tradicional, cuando las nuevas tendencias estéticas del simbolismo pusieron de manifiesto su incapacidad para adaptarse al teatro moderno; así Paul Fort y Lugné Poe recurren ya en la década de los noventa a artistas como Denis, Seruisier, Vuillard o Bonnard, ajenos a aquel sistema artesanal anclado en el virtuosismo técnico y el ilusionismo realista. Desde aquel momento se multiplicaron las aportaciones teóricas y prácticas, y el debate sobre el tema apasionó a los hombres del teatro y de las artes durante todo el primer tercio del siglo XX: las teorías de Gordon Craig, Adolph Appia o Rouché, la continua actualización de la práctica de directores rusos y alemanes como Meyerhold, Stanislawsky y Max Reinhardt, o la suntuosidad y hasta el exceso de los "Ballets Rusos" de Diaghilev, dieron paso a otras propuestas como la simplificación radical de Copeau o al eclecticismo de Pitoëf, así como a la paulatina integración de las vanguardias artísticas en el teatro, culminada en las experiencias del constructivismo del teatro ruso tras la revolución soviética[5].

El ambiente teatral español no fue en absoluto ajeno a este debate, y ya desde la última década del XIX, desde el ideal estético modernista, surgían distintas iniciativas de teatro alternativo impulsadas por Benavente, Valle-Inclán, o Adriá Gual y, al mismo tiempo, las revistas literarias comenzaba a hacerse eco de la evolución del teatro europeo de la época. Si en lo referente a la escenografía la mayoría de estos teatros de cámara no sobrepasaron en principio los límites del naturalismo teatral impulsado por Antoine, su actitud de experimentación y de apertura intelectual fueron el fermento que posibilitó las audacias de empresas posteriores[6].

A partir de entonces, la labor informativa y crítica de la prensa ocupa en este proceso un lugar destacado cuya importancia se irá incrementando progresivamente a medida que se perciba de forma más evidente el desfase de los escenarios españoles, y más en concreto los madrileños, frente a la pujanza europea. No obstante, en el periodo en el que se desarrolla la trayectoria de Bartolozzi como escenógrafo, la actitud de la prensa madrileña presenta una doble cara que pone de manifiesto la propia contradicción de un teatro entre la rutina y el avance dificultoso de un impulso renovador: en las cotidianas reseñas de los estrenos la cuestión sólo es aludida en casos excepcionales, eludida en los más y despachada con formulismos en el resto; por contra, los reportajes y las crónicas de diarios y revistas gráficas sobre el teatro europeo se hacen más frecuentes y dan pie a la ineludible comparación con la pobreza de la escena madrileña.

Entre los críticos más avisados y con mejor información de la evolución de las novedades esenográficas europeas, destaca Manuel Abril, colaborador habitual de los grandes semanarios gráficos madrileños. En 1914 Abril publica en *Nuevo Mundo* uno de sus primeros comentarios sobre el asunto, "Los escenógrafos españoles", en el cual constata las deficiencias de la plástica teatral española y la ausencia de

artistas capaces de modernizarla; contrapone la rutina de los maestros españoles frente al novedoso criterio de decoradores europeos como el alemán Hans Wildermann:

> Esta norma de sencillez y de belleza espiritual no es por cierto la que suele guiar a nuestros escenógrafos y a nuestros directores de escena. Mucha pintura, mucha perspectiva, mucha técnica material —cuando la hay—; corazón de poeta... no le vemos.

El crítico propugna, siguiendo las teorías de Craig, un concepto antirrealista del decorado y expresa un criterio repetido después por todos aquellos que se refieren al tema de la renovación de la escenificación:

> Y sin embargo, el escenógrafo debe ser un colaborador del literato y subrayar y enaltecer, con sus medios, la fuerza dramática de la representación.
>
> La disposición escenográfica debe ser a modo de sinfonía o partitura plástica, que prepare el ánimo del espectador y le anticipe el tono emocional de la representación que va a desarrollarse [...] lo que se necesita y nos importa es el efecto que en el ánimo deba producir cada cosa, y no la propiedad concebida en ese horrendo sentido que ha llevado a las gentes a considerar como la última palabra, que lloviera, de *verdad*, en escena.
>
> Poetas, escenógrafos poetas se necesitan. No los veo[7].

El propio Abril vuelve sobre la cuestión en su magnífico reportaje "La escenografía moderna", publicado al año siguiente en las páginas de *La Ilustración Española y Americana*. En siete entregas, ilustradas con excelentes fotografías, insiste en la denuncia del atraso de la escenografía española y se detiene en las novedades que por entonces, aunque de forma minoritaria, se iban ensayando en toda Europa —desde Gordon Craig a Appia, Erler o Baskt— y que por distintas vías respondían a la premisa de "estar totalmente al servicio de la obra dramática". No deja de aludir al papel negativo de la prensa nacional en el estancamiento de la escena española, como un factor más de desinterés y rutina: "para colmo de infortunios, la crítica teatral cumple con el arte escenográfico dedicándole al final de las crónicas unas cuantas palabras de cortesanía negligente"[8].

Cinco años más tarde, en las páginas del semanario *España*, Pedro Henríquez Ureña publica "La renovación del teatro"; un artículo de gran interés, síntesis certera de lo que se iba conociendo en nuestro país, y cuyos planteamientos coinciden además con las más coherentes experiencias posteriores. Comienza el autor destacando, como un hecho característico y fundamental de la evolución del teatro más avanzado en las dos primeras décadas del siglo XX la preocupación por la renovación del escenario, cuestión a la que parecían ajenos los responsables españoles:

> [...] la renovación que hoy preocupa, la que se manifiesta en innumerables tentativas, es principalmente la renovación del escenario, sujeta, más que las otras, a la tiranía de la materia. Sorprende, en Madrid, la falta de tentativas semejantes.

Coincidiendo con Manuel Abril, Henríquez Ureña rechaza la concepción mimética del decorado heredada del "odiado siglo XIX":

> [...] academicismo y realismo se dieron la mano sin esfuerzo: ¡Como que representan dos fases de una sola estética limitada, la estética de la "imitación de la naturaleza!
>
> Más que como cuadro, llegó a concebirse el escenario "como habitación a la cual se le suprimido una de las cuatro paredes". Quedaban para el escenógrafo con imaginación, las escenas de bosque, de jardín, y aun las de calles, y las salas históricas... Pero allí también hicieron presa la pintura académica y su legítimo descendiente, el realismo fotográfico.

Sin desechar el realismo, siempre que fuese adecuadamente utilizado, considera imprescindible impulsar nuevas soluciones estéticas para dar cabida a todo tipo de piezas teatrales; no cabe el concepto resignado y contradictorio del teatro para lectura:

> ¡Y qué hacer con tantas obras que no se representan, pero que son representables, contra la vulgar opinión, desde *La Celestina* hasta las *Comedias Bárbaras* de D. Ramón de Valle-Inclán!
>
> Es evidente: el escenario moderno obliga a reservar para la biblioteca la mayor parte de las grandes obras dramáticas de la humanidad, y en cambio, condena al concurrente asiduo de teatros a contemplar interminables exhibiciones de mediocridad, que a menudo ni siquiera son nuevas.

Pasa revista a las nuevas propuestas presentadas por el teatro europeo, que sintetiza en cuatro posibles soluciones: la "solución artística", cuyo paradigma serían los "Ballets Rusos" de Diaghilev, busca en la decoración el objetivo de sugerir y toma como medio, frente al realismo fotográfico, la indicación artística "hija de la imaginación pictórica; la "solución histórica" propugna la restauración de los escenarios que cada obra tuvo en su origen, propicia la resurrección de los teatros griegos o las decoraciones esquemáticas para Shakespeare o el teatro medieval, y podría ensayarse con el teatro clásico español; las "soluciones mixtas" de Gordon Craig o Max Reinhardt, recurren con distinta fortuna al eclecticismo, aunque pueden llegar a caer con frecuencia en fórmulas confusas; por último, la "solución radical" defendida por Jacques Copeau alienta la completa simplificación —"todo lo accesorio estorba, distrae lo esencial, que es el drama. Y el primer estorbo que debe desaparecer es la decoración ¡fuera con las decoraciones!"—. Aun mostrando su preferencia por esta última, el autor apunta la conveniencia de probarlas todas:

> La mejor solución, naturalmente, sería ensayarlas todas: la "artística" es de las que se imponen solas y suele ofrecernos deleites incomparables. La "histórica", al contrario, triunfa difícilmente: requiere sumo tacto en la dirección escénica. Confieso mi desmedido amor a la simplificación, relativa o absoluta.

Para Henríquez Ureña, pese a no faltar intentos, en España surge el problema del rechazo por parte del público; se impone, en su opinión, la alternativa de los teatros de cámara:

> Y sin embargo, el deseo de renovación está en el aire. Tal vez para realizarlo y evitar la torpe intervención de espectadores inadecuados e innecesarios, se debería comenzar, como en otras partes, por representaciones especiales: a estas sólo se admitiría a los devotos, constituidos previamente en sociedad. Una de las buenas compañías dramáticas, con el apoyo de la sociedad, de seguro no correría riesgo dedicando dos o tres tardes cada mes a obras escogidas representadas conforme a las técnicas nuevas.

Termina citando un deseo de Menéndez Pelayo: que una obra como "La Celestina", irrepresentable en las condiciones estrechas y raquíticas del teatro español de la época, llegara un día a la escena "en un teatro que tolere una amplitud y un desarrollo no conocidos hasta hoy"[9].

En la década de los veinte el asunto suscita un creciente interés y, como ha observado Vance R. Holloway, los artículos publicados en las secciones teatrales de diarios como *Heraldo de Madrid* (1923-1927), *ABC* (1927-19236) y *El Sol* (1927-1928), le dedican una atención notable desde un enfoque "mucho más cerca de los preceptivos de la vanguardia literaria que de las expectativas normativas encarnadas en la gran mayoría de obras representadas en la época"[10]. En estas secciones, y en artículos dispersos en otras publicaciones, abunda la información sobre las realizaciones del teatro extranjero y se reiteran las habituales quejas por la precariedad de medios técnicos de los escenarios madrileños; los críticos coinciden en su rechazo al realismo escénico y propugnan la instauración de la figura del director de escena, insistiendo en la necesaria revalorización de los elementos espectaculares y en la difusión del nuevo concepto de escenificación, siempre en términos muy similares a los empleados por Henríquez Ureña o Manuel Abril[11]. Así, Manuel Pedroso —quien junto a Abril es uno de los críticos que acreditan mejor información al respecto— mantiene que papel del escenógrafo moderno es captar "el alma de la obra hasta potenciar la emoción estética que esta

haya producido en el espectador"[12]; Gómez de Baquero insiste en "la creación de un ambiente espiritual a tono con la obra [...] una proyección sensible del espíritu del drama"[13]; ya en un artículo de 1932, Alfredo Marquerie afirma: "El término último de la escenografía es la creación de lo que se ha llamado la atmósfera, el clima escénico, del temperamento y temperatura de una obra, armónicamente acoplados al diálogo y al movimiento de la fábula"[14].

Dru Dougherty, en su ensayo sobre el teatro español de los años veinte, considera que todas estas demandas de renovación de la plástica teatral responden al concepto anti-realista del arte moderno, expresado por Ortega y Gasset en *La deshumanización del arte*: el arte nuevo, como reflejo del mundo contemporáneo debe superar el concepto de mimesis del realismo, y será tanto más eficaz cuanto más gala haga de "su textura fraudulenta"[15]. En efecto, la preocupación por la actualización de la plástica de los escenarios debe enmarcarse en un proceso más amplio que afecta al concepto global del arte teatral en Europa, el movimiento de reacción que busca la respuesta a la modernidad en la *reteatralización*, en el retorno a lo que de convencional tiene el teatro; un concepto que, como señala Jesús Rubio, tuvo amplia difusión en España y se percibe tanto en críticos enfrentados a la estética dominante de los escenarios madrileños como en la escritura de dramaturgos con voluntad innovadora como Jacinto Grau, Valle-Inclán o García Lorca[16]. Los criterios de estos autores sobre el papel del decorado fueron lógicamente igualmente avanzados —como se verá con más detalle al estudiar los montajes de algunas de sus obras en los que intervino Salvador Bartolozzi—. Sin embargo, el esfuerzo de autores y decoradores chocaba contra un desfasado sistema de producción teatral que, si finalmente llegó a admitirlos, les impuso una serie de restricciones casi insuperables.

1.3. La rutina decorativa y las restricciones estéticas en el teatro comercial madrileño del primer tercio de siglo. La denuncia de *José D'Hoy* a la precariedad material y tecnología.

Pese al señalado interés que desde la segunda década del siglo venía suscitando la renovación de la escenografía, aquellos a quienes realmente correspondía tomar la iniciativa, compañías, empresarios y poderes públicos, permanecieron durante mucho tiempo ajenos a tal empeño. El teatro comercial madrileño mantuvo durante el primer tercio de siglo unas estructuras y usos condicionados por la búsqueda de un beneficio empresarial seguro y el rechazo de cualquier riesgo. Las compañías, formadas alrededor de la figura del primer actor, seleccionan sus repertorios guiadas por los códigos estéticos dominantes que el público demandaba, sin posibilidad de experimentación artística de ningún tipo o pretensión alguna de educación del gusto del espectador por lo nuevo. Incluso dentro de los límites de la escenografía realista, era excepcional la preocupación por mejorar las condiciones de la representación incorporando las innovaciones tecnológicas que se iban imponiendo en toda Europa y América; ni las empresas, ni los responsables del Estado o los municipios consideraron oportuno invertir en dicho equipamiento[17]. Como señala Dru Dougherty, eran los códigos estéticos dominantes en el teatro de la época —y de ellos derivaban las dificultades de tipo material— el problema insuperable que se oponía a la modernización de la escenificación en la escena comercial madrileña y perpetuaba la rutina decorativa:

> Pero el mayor escollo de todos, que pocos lograron salvar, era el concepto de teatralidad vigente desde fines del siglo anterior, el mimetismo escénico que respaldaba la dramaturgia dominante. Aceptar el teatro como ficción pura, voluntad de mentira, no requería dinero, sino un cambio de mentalidad, una celebración del espíritu moderno que el público echaba de menos en la escena [...] De acuerdo con este mimetismo diluido, las puestas en escena solían presentar aquellos sitios donde se vivía en público, el salón lujosamente amueblado o en la vertiente pseudopopular, el patio de la casa solar cuando no la plazuela pintoresca, sin que cobrara el decorado un papel mayor que el de indicar el paso del tiempo y el lugar de la acción[18].

En este contexto, el oficio de pintor escenógrafo permanecía anclado en los usos gremiales del siglo anterior y totalmente aislado de la evolución del arte moderno. La labor de los maestros pintores no debe ser desdeñada, tanto por la calidad de algunas de sus realizaciones, de gran belleza y perfección, como por su

empeño en la dignificación del oficio y la introducción de técnicas luego aprovechadas por los escenógrafos más renovadores; pero lo cierto es que ni supieron salir de la disciplina obsesionada por la perspectiva académica y el detalle minucioso, ni escaparon de los límites del ilusionismo, sirviendo sin más las demandas requeridas por el concepto de teatralidad dominante. Tampoco la mezquindad de medios de las empresas les permitió ponerse al día en cuanto a las posibilidades que las nuevas tecnologías ofrecían a dicha estética, y fueron ellos los primeros en sufrir usos como la estandarización o el aprovechamiento de un mismo decorado para obras distintas; males habituales incluso de los primeros teatros, que ya en 1906 Amalio Fernández enumera y censura:

> [...] el decorado de papel, el antiartístico decorado de papel, pintado ya poco menos que a máquina; esas remesas que de Italia se mandan, como los trajes hechos, a teatros de alguna importancia como el Español, y luego la acopla y refresca cualquier oficial a quien se le paga un jornal mezquino, han acabado con la escenografía [...] Y para las empresas el procedimiento no puede ser más económico y así les va bien, ¿A qué gastar dinero en montar espectáculos decorosamente? [19].

A propósito de los aspectos materiales y técnicos de la plástica en el teatro español en el periodo de actividad de Salvador Bartolozzi, constituyen una valiosa fuente de información los artículos que el también dibujante José María del Hoyo (*José D'Hoy*) publicó en dos secciones, "El teatro por dentro. Vestuario y decoración" —entre 1925 y 1932 en *Blanco y Negro*— y "Vestuario y decoración. Acotaciones sobre la plástica en la escena" —entre 1927 y 1931 en las páginas teatrales de *ABC*—[20]. *D'Hoy* que, como otros ilustradores de su promoción, se integró en el mundo de la plástica teatral se ocupa en la mayoría de estos artículos de las novedades técnicas y estéticas de la escenografía y vestuario del teatro europeo, pero al mismo tiempo no deja de referirse por contraste a la realidad española, proporcionando algunos datos que críticos más solventes —Manuel Abril, José Alsina o Rafael Marquina, en las mismas páginas de *Blanco y Negro*— solían obviar.

El dibujante sostiene firmemente que la capacidad técnica y artística de los escenógrafos españoles, ya fueran de la vieja escuela o innovadores, era equiparable a la de sus colegas europeos o norteamericanos; la diferencia que separaba a unos y otros era el cúmulo de dificultades materiales a las que los españoles debían enfrentarse, y en primer lugar, la falta de adecuación de los escenarios. Refiriéndose en concreto al teatro madrileño, denuncia la desidia de las empresas pero, sobre todo, la absoluta inhibición de los poderes públicos, Estado y municipio. Pasando revista a las condiciones que presentaban en 1930 las salas la capital, *D'Hoy* considera aceptables aunque susceptibles de mejora las dimensiones y medios técnicos del escenario del Alkázar, Español, Comedia y Fontalba y aprovechables, con alguna reforma, los de la Princesa y el Apolo; del resto, opina:

> Los demás locales (casi todos dedicados a cines o a vivir milagrosamente en cuanto a desarrollar espectáculos incapaces de reflejar el estado actual de la escenografía europea, por ser inadmisibles sus escenarios) se encuentran en un grado de inferioridad tan precario, que aunque sus empresarios se hallen animados de los mejores propósitos, es inútil pretender llevar a cabo nada que se parezca a los sistemas que exige la moderna técnica escenográfica, necesitada de accesorios tan útiles como el espacio y la luz[21].

Justamente, el dibujante había recorrido Europa, mediada la década anterior, acompañando al encargado de la reforma del teatro Real, el arquitecto Antonio Flórez, para conocer las novedades en la construcción y equipamiento de los escenarios teatrales. En varios artículos describe con detalle —en algunos casos incluyendo esquemas y croquis explicativos— avanzadísimos proyectos alemanes, en la vanguardia de la arquitectura e ingeniería teatrales, o la aplicación de modernas técnicas en salas francesas e italianas[22]. *D'Hoy* subraya la tendencia que se imponía en Europa encaminada a la construcción de teatros más sobrios en su exterior y sala, pero mejor equipados para lo que había de constituir su función esencial, la representación de las obras; proyectos que incorporaban todo tipo de tecnología, desde escenarios giratorios o divididos a sistemas de montacargas y carriles o rampas laterales. Dicho criterio chocaba con la costumbre española de

introducir reformas en aspectos secundarios, como el lujo de la salas, descuidando el espacio fundamental, el escenario, cuyas carencias condicionaban la puesta en escena. Así, el problema de la lentitud e incomodidad de las mutaciones —que venían a resolver las citadas innovaciones técnicas— nunca fue resuelto en España; al respecto, al referirse al sistema de plataformas ideado por el ingeniero francés Siclis, observa el articulista:

> Se basa este sistema en presentar, en un momento determinado, los distintos cuadros de que se componga una obra sin esa pérdida de tiempo y ese ruido infernal que se advierte en nuestros escenarios sólo al cambio de un simple telón, evitando sacar de situación al espectador (tan dado a distraerse), sujetándole al escenario, lugar exclusivo en que el espectáculo se manifiesta[23].

A la falta de condiciones de sus escenarios se sumaba la precariedad que los teatros españoles sufrían respecto al elemento básico de la moderna escenografía: la iluminación. La paulatina introducción de la luz eléctrica en las salas madrileñas desde las últimas décadas del XIX y la posterior sustitución de las telas por el papel en los decorados supusieron aquí más que un avance, un empobrecimiento por la incapacidad de directores y escenógrafos, desconocedores de la correcta aplicación de la electricidad en la escena[24]. *D'Hoy* recuerda el rechazo que, como el resto de maestros pintores, sentía Vilumara hacia los decorados de papel por su "acritud e intransparencia —argumentaba el maestro— incapaz de permitir matices" frente a la belleza del temple sobre las telas[25]. Sin embargo, mientras la "romántica luz de petróleo, bella luz verdosa" obligaba al pintor a definirlo todo para que el público lo viese, la iluminación eléctrica permitía conseguir unos efectos más sugestivos sobre el papel, "materia más fácil de dominar y cubrir de color"; naturalmente, por medio de una luminotecnia adecuada de la que carecían la mayoría de los escenarios españoles[26]. La situación le parece tanto más intolerable a *D'Hoy* cuanto que precisamente un compatriota había contribuido de manera notable a la mejora de la iluminación teatral, Mariano Fortuny, a quien dedica varios artículos para "hacer honor al talento de un español reconocido y admirado en toda Europa", y dar a conocer su invento "aceptado en el extranjero y desconocido entre nosotros": la cúpula Fortuny, instalada en la Scala de Milán e imitada y perfeccionada por técnicos alemanes, que, pese a algunos intentos, nunca llegó a instalarse en salas de Madrid[27].

Ya proclamada la República, *D'Hoy* utiliza su sección como tribuna para dirigirse a las autoridades en demanda de soluciones. En 1931, con ocasión del concurso de adjudicación del teatro Español publica "El teatro municipal y su escenario. un ruego a D. Pedro Rico": tras analizar las bases, que comprometían al concesionario "a representar teatro clásico y romántico, comedias y dramas modernos, post-románticos y actuales, y también si fuera posible, teatro novísimo o experimental", las considera de imposible cumplimiento, ya que la representación de toda obra teatral "necesita, aparte de su valor literario, un valor plástico incapaz de conseguirse a la perfección si continua tan anticuado, respecto a luz y maquinaria escénica según está":

> Un escenario moderno, medianamente dotado de maquinaria y luz, en nada se parece a lo que desgraciadamente estamos habituados a soportar en nuestros teatros [...] Hace falta un escenario que, sin estar dotado de complicadas instalaciones, sirva con sencillez las necesidades requeridas por la técnica moderna en cuanto a montaje de obras, a base de cúpula u hornacina panorámica luminosa para proyectar ambientes de aire libre [...] y una red de reflectores para producir las más variadas combinaciones de luz.
>
> Estamos en tiempos de transformaciones radicales, y una, y muy precisa es la de cambiar totalmente la técnica de escena en el teatro Español, primer teatro y solar patrio de nuestras letras, por donde, tan *a palo seco*, desfilaron autores y actores ilustres [...][28]

El propio *D'Hoy*, con el apoyo de Rivas Cherif, presentó en 1932 un detallado proyecto para reforma de la luminotecnia del Español, en principio aceptado por el Ayuntamiento, pero sucesivamente pospuesto y finalmente desatendido[29]. No por ello el articulista dejó de dirigir en ese mismo año una nueva demanda, en este caso al Ministerio de Instrucción Pública, a propósito de la organización de la Junta Nacional de Música y Espectáculos Líricos, creada con el fin de representar con la mayor dignidad el repertorio lírico español;

D'Hoy tiene por vanas todas sus buenas intenciones al conocer la elección del teatro Calderón como sede de dichos espectáculos:

> Creemos de todo punto imposible realizarlo, porque es el que carece, desgraciadamente para la propiedad del edificio, no ya de superficie escénica, sino que siendo aterradoramente escasa por el olvido imperdonable del arquitecto, no admite reforma útil por su estructura de origen y falta material de superficie reformable.
>
> Llevamos mucho tiempo insistiendo sobre la falta de locales en que dignamente se representen los espectáculos teatrales con el espacio que solicitan sus distintas características, y hoy con más motivo, por las modernas y favorables modalidades que embellecen su plástica. Y puesto que el momento es el más indicado y la ayuda económica un hecho inmediato, nos parece lógico hacer estas manifestaciones[30].

Como se ha de ver, la práctica posterior vino a confirmar sus temores: la breve temporada de primavera de 1932, organizada por Óscar Esplá y Rivas Cherif, contó con reputados escenógrafos como Manuel Fontanals, Castells, Miguel Xirgu o el propio Bartolozzi, pero ni la dirección escénica ni los responsables de la plástica fueron capaces de luchar contra un escenario de dimensiones casi ridículas.

Desde su condición de figurinista teatral *D'Hoy* se detiene en el estudio del vestuario y, si bien aprecia una evolución esperanzadora en la actitud de las compañías españolas, asimismo constata la pervivencia de algunas de las nefastas costumbres heredadas del teatro inmediato; en concreto, la mediocridad de la tradicional "sastrería de teatros". Según recuerda el dibujante, salvo honrosas excepciones, en las dos primeras décadas del siglo había sido habitual el descuido de los actores y empresarios que consideraban el vestuario como elemento muy secundario con respecto al decorado y nunca concebido para lograr la armonía plástica del conjunto. Sin embargo, todavía en su tiempo muchas empresas, en lugar de contar con profesionales especializados, acudían a la sastrería de teatros; práctica que condenaba a la uniformidad del vestuario, a la tendencia a realizar los trajes en serie:

> [...] los desaprensivos industriales de la mal organizada sastrería de teatros tampoco utilizan una segura orientación cuando sirven el vestuario de las obras [...] En España, y en Madrid y Barcelona, sobre todo, donde se estrenan por lo general las obras teatrales, se atiende, sin discutir, más al desaprensivo negocio del arrendador del vestuario que al desinteresado y erudito trabajo del organizador de la plástica de la escena, exclusivo responsable, con su meditada intervención [...][31].

Correspondía también parte de la responsabilidad a la falta de preparación de los actores y, al respecto, lamenta el contrasentido de la falta de continuidad de la Cátedra de Indumentaria del Conservatorio de Música y Declamación —impulsada por don Juan Comba y desaparecida por razones económicas al morir éste— frente a la pervivencia de otras tan secundarias como la de esgrima[32].

Tomando como modelo el rigor de los figurinistas rusos y alemanes, *D'Hoy* subraya las deficiencias del teatro español a la hora de ambientar obras de época, tanto en montajes realistas como en puestas en escena innovadoras. La inexistencia de buenos libros sobre la historia del traje español, pese a la cantidad y calidad de documentación disponible, dificultaba enormemente la labor de los encargados del vestuario; una situación que contrastaba con el desarrollo de la historia del traje en muchos países del entorno europeo, y singularmente en Alemania[33]. Al respecto, resultaba muy revelador uno de los usos recientes de la sastrería de teatros española, que solucionaba la cuestión de manera bien simple:

> [...] servían los vestuarios con limitación clasificándolos en cinco épocas denominadas en el *argot* teatral *cota*, *tonelete*, *chambergo*, *vallière* y *figurón*, comprendiendo tan simplificado estudio de Historia Universal desde el siglo X al XIX. Dicho sistema, casi en desuso, sobre todo en Madrid, sin la intervención de un dibujante especializado, era inexplicable[34].

Si tal costumbre había sido afortunadamente abolida, la confección de vestuario teatral seguía siendo todavía mediocre; así, *D'Hoy* denuncia la práctica habitual de "los industriales de la mal llamada sastrería de teatros"

de acudir como documentación de forma indiscriminada a una historia del traje incompleta, limitada para los tonos y colorido de los trajes e insuficiente como la *Colección Hottenroth*[35]. Pero era el siglo XVIII y la primera mitad del XIX la etapa histórica cuya representación parecía más fatalmente falseada y condenada al tópico: el desinterés de los españoles había contribuido a consagrar lo que *D'Hoy* denomina "*la españolada* plástica tan al uso", que directores teatrales y cineastas europeos y americanos estaban difundiendo por todo el mundo[36] El dibujante detecta una falsificación caprichosa de lo goyesco en el argot teatral, al abusar de la pintura de Francisco de Goya —imprescindible para un periodo muy concreto— utilizándola como fuente para ambientar todo un siglo; práctica incomprensible a la vista de la abundante documentación existente sobre el resto de la época[37].

Peor síntoma de la mezquindad de medios del teatro español era la costumbre que afectaba a una parte de no secundaria del vestuario: "lo usualmente llamado *cabos*, o sea, calzado, medias, etcétera, no deben correr de cuenta de las empresas al montarse las obras"; tal dejación, unida a la desidia de los cómicos, llevaba a situaciones absurdas, como la representación de obras de época representadas con calzado de calle, especialmente habitual entre figurantes, coristas y comparsas, pero que tampoco era rara en las "partes principales"[38].

Con mayor brevedad atiende *D'Hoy* a otro de los elementos de la plástica teatral: la caracterización de los actores; un arte que, salvo excepciones, tampoco parecían dominar los comediantes españoles:

> Nuestros actores no cultivaron, hasta recientemente y en pequeña proporción, con todo el interés y estudio que precisa el arte de caracterizarse, que arte es, y no el menos importante accesorio, para la perfecta composición de un tipo. Los que lo cultivaban eran casos aislados, y dentro del número de personajes que componían el conjunto de una obra no hallaban, generalmente, el complemento necesitado; pues si un actor, por verdadera afición, se preocupaba de caracterizarse bien, era caso aislado, entre sus compañeros [...] Insistimos en que es un arte poco cultivado en España, y salvo contadas excepciones, que lo realizan con interés y fortuna, nuestros actores no se preocupaban gran cosa, en general, y todavía vemos algunos de cierta importancia, que se sujetan el bigote postizo con unos hilillos, y cuyos conocimientos del tipo humano son muy limitados, porque casi siempre lo resuelven igual[39].

Alude, finalmente, a la última de las cuatro fases del montaje de las obras tras el decorado, el vestuario y las caracterizaciones: el *atrezzo* y armería. En velada alusión a la compañía Guerrero-Mendoza, comenta la inútil costumbre de llevar objetos reales a la escena recargando el escenario —sobre todo en las obras *del día*— con tapices, objetos de relumbrón y muebles de gran lujo, como en una almoneda[40]. Suponía una provinciana adaptación del naturalismo escénico francés y, por ende, un uso superfluo ante la probada competencia en este campo sí demostraban excelentes artistas españoles, normalmente anónimos y modestos, que dominaban a la perfección la escultura decorativa; eficaces artífices de objetos y complementos, a base de cartón o papel de estraza con engrudo o vaciados de escayola, y diestros en la simulación de armas blancas y de fuego. La diligencia de estos especialistas, guiada por una adecuada dirección escénica, hubiera sido más que suficiente[41].

En suma, el poco halagüeño panorama que describe *D'Hoy* —pese a su optimismo ante la preocupación que comenzaba a detectar entre empresarios y compañías desde mediados de los años veinte— viene a corroborar la validez del diagnóstico de Dougherty a propósito del inmovilismo del sistema de producción teatral español y de la dificultad de enfrentarse a los códigos dominantes. Son factores que han de valorarse para juzgar el alcance de la actividad de aquellos que pretendieron romper la rutina decorativa: partiendo de presupuestos igualmente avanzados y rigurosos de otros hombres de teatro europeos, hubieron de adaptarse a la realidad de la escena española de su tiempo, logrando superar un sin fin de restricciones estéticas y materiales a base de soluciones imaginativas.

1.4. El "Teatro de Arte" de Gregorio Martínez Sierra (1916-1926).

Gregorio Martínez Sierra fue el primer promotor que impulsó de forma decidida la renovación de la escenografía en el teatro madrileño. En las diez temporadas del "Teatro de Arte" el dramaturgo y editor introdujo paulatinamente unas formas de escenificación totalmente inéditas dando entrada, en sustitución de los habituales maestros que servían los escenarios de la capital, a artistas procedentes de campos diversos[42]. El director del Eslava había tenido oportunidad de conocer en sus viajes a París las actividades de los grupos de vanguardia, el "Théâtre d'Art" de Paul Fort, el "Théâtre de L'Oeuvre" de Lugné Poe o el "Théâtre des Arts" de Rouché, e igualmente sabía de las aportaciones de Craig, Appia, Fortuny, Fuchs o Erler. Sin embargo, el modelo más directo de su teatro fueron los "Ballets Rusos" de Sergio de Diaghilev; el éxito de su gira por España en 1916, había demostrado la favorable acogida que el público español podía brindar a un espectáculo teatral moderno y tal vez animó a Martínez Sierra a intentar emularlo. Por otra parte, la figura de Martínez Sierra está más cerca del perfil de Diaghilev como gestor y productor artístico, que a la función de los directores de escena franceses o alemanes[43]: en su labor predomina la faceta de empresario preocupado por atraer al gran público sobre el afán experimental o vanguardista; algo que se pone de manifiesto cuando se refiere al papel de la escenografía:

> Hay que utilizar todas las artes auxiliares para lograr un conjunto moderno. La luz que preste al espectáculo tonalidades adecuadas, los trajes y la decoración que le den una visualidad acentuada, la música y el baile que le den amenidad y variación en la sucesión ininterrumpida de temas; todo esto es lo que un director de escena ha de mover si quiere lograr que el público, ávido de grandes espectáculos, acuda al teatro. De no ser así, el cinematógrafo, las varietés, los conciertos, cualquier espectáculo se ganará al público, al gran público, claro está, no al de una especialidad determinada.[44]

Además de las posibles influencias del teatro europeo, para comprender la elección de los artistas, y el criterio estético del director del Eslava hay que volver a recordar su ya señalada faceta de innovador empresario editorial. Los criterios seguidos por el editor Martínez Sierra —selección de autores y textos, lujo en la presentación de sus productos— sirven igualmente al empresario teatral con objetivos análogos: atraerse al mayor sector posible de público sin por ello renunciar al rigor estético. Carlos Reyero ha señalado el desarrollo paralelo de la editorial *Estrella* (1917-1926) —en la que Martínez Sierra actualiza los hallazgos de sus anteriores proyectos— con la trayectoria del "Teatro de Arte"[45]; ambas empresas responden a idénticas premisas y, lo que es más significativo, en ellas aparecen como muy destacados colaboradores dos artistas como Fontanals y Barradas que compaginan su labor de ilustradores y escenógrafos. Al respecto, pueden ser reveladoras unas palabras de Eduardo Marquina sobre la representación de *El Pavo Real*, quizá el mayor éxito del Eslava, con decorados y trajes de Burmann y Fontanals —por otra parte, claramente inspirados en los de *El pájaro azul* de los "Ballets" de Diaghilev—:

> Como un primoroso libro de cuentos. Cada cuadro, una vasta página del libro; el texto, mis palabras; y el decorado, los personajes, los detalles de escena, los trajes, el color, la luz y la música, su ilustración; todo ello concebido y realizado en el tono decorativo y estilizado que corresponde a las ilustraciones de un cuento oriental[46].

El director cuidó además de modo extraordinario todos los carteles, logotipos y programas de la empresa teatral, y como balance de su trayectoria publicó un primoroso volumen, *Un Teatro de Arte en España* , modelo de edición exquisita, en el que se hace patente la coincidencia entre ilustración gráfica y escenografía, nacidas de un mismo concepto estético[47].

Martínez Sierra quiso ofrecer un teatro guiado por la diversidad y el buen gusto, intentando convertir el escenario del Eslava en un escaparate de las nuevas tendencias del arte y de la moda, buscando el placer de los ojos como una forma más de diversión. Sin embargo, el director-empresario, quizá por la dificultad de equilibrar tales objetivos artísticos con las necesidades económicas, pecó en demasiadas ocasiones de una falta

de criterio al representar obras ancladas en el ilusionismo escénico con decorados antirrealistas, tal y como *Alejandro Miquis* señala :

> [...] Martínez Sierra que acertó tantas veces como demuestra el magnífico libro *Un teatro de arte en España* que acaba de publicar, se equivocó precisamente por emplear sistemáticamente una escenografía modernista, como si la escuela realista pudiera desaparecer mientras no haya un teatro totalmente incompatible con ella[49].

Un error que censura también el crítico Enrique de Mesa, en su libro *Apostillas a la escena* :

> Para llegar a un Gémier, a un Lugné Poe, a un Antoine, a un Copeau, a un Dullin, le ha faltado claridad y firmeza en el ideal. Ha sido demasiado voltario. Se ha detenido en la cascarilla afeitada de las artes auxiliares del teatro sin llegar a su almendra sustanciosa. La solicitación sensual no puede ser el solo acicate del espíritu[149].

Sin dejar de considerar correctas tales críticas, debe ponderarse el papel pionero de Martínez Sierra así como su labor en pro de la educación de los gustos del público, sin la cual los experimentos posteriores quizá no hubiesen sido fácilmente asimilados; un aspecto que José Alsina valora positivamente:

> El caso es que lo que Adrián Gual ha realizado en Barcelona hace tiempo con su *Teatro Intimo*, no ha podido realizarse en Madrid, por falta del ambiente necesario. Y en estas condiciones, lo hecho por Gregorio Martínez Sierra, quizá fuese lo único que cabía hacer, dentro de las posibilidades [...] Martínez Sierra llamaba desde el primer instante al gran público, invitándole a entrar paulatinamente en sus innovaciones, aunque cuidando de no irritarle demasiado. Así ese público concluía por aceptarlas, quedando en disposición de apreciar serenamente las nuevas audacias[50].

Al respecto, ya en 1909 Jacinto Benavente había adelantado con sagacidad la necesidad de atenerse a un proceso paulatino, frente a las urgencias de los partidarios de la ruptura radical:

> Todos los recursos, todas las maravillas de la escenografía moderna que puso a su servicio todas las artes y casi todas las ciencias, son casi ignoradas entre nosotros. En Londres es lógico que, por natural reacción, ya se muestre el público cansado de esplendores y vuelva los ojos al arte en toda su sencillez. Pero aquí, donde no hemos llegado todavía a los esplendores, ¿no será pronto para pensar en el arte a palo seco? [51]

Es además innegable la relevancia de la iniciativa de Martínez Sierra a la hora de apostar decididamente por escenógrafos innovadores, quienes sin su apoyo hubiesen tenido muchas dificultades para desarrollar su labor en las salas comerciales madrileñas. Así lo subraya Manuel Abril cuando recuerda cómo, siendo todavía Martínez Sierra empresario del teatro Lara, había recurrido ya a un pintor moderno como Néstor para la representación de *El Amor Brujo* (estrenada el 15-V-1915); posteriormente, había animado a Fernando Mignoni, hasta entonces limitado al decorado realista, a experimentar nuevas tendencias decorativas en el montaje de *La llama*; o, ya al frente del Eslava, convirtió en práctica habitual lo que hasta entonces tan sólo fueron hitos aislados, dando nuevas oportunidades a Mignoni, a los dibujantes José Zamora y Rafael de Penagos o al pintor Benedito, antes de formar un equipo cohesionado de decoradores con Rafael Barradas, Manuel Fontanals y Sigfredo Burmann, quien iniciaba por entonces una trayectoria que habría de llenar casi medio siglo de escenografía madrileña[52].

1.5. La evolución de la escenografía madrileña en los años veinte.

Al margen de la excepcional iniciativa de Martínez Sierra, la concepción ilusionista del decorado seguía siendo a lo largo de los años veinte el criterio habitual para la representación de las obras de géneros como el juguete cómico, el sainete, la ópera, la zarzuela, o la comedia dramática y satírica. No obstante, la uniformidad en la rutina se va rompiendo paulatinamente en este periodo, y no sólo como fruto de las iniciativas renovadoras que dentro del considerado "teatro serio" impulsan grupos de vanguardia o algunas

compañías profesionales, sino también por la influencia de otros géneros que atraían a un público mayoritario y que habitualmente han sido ignorados por la crítica posterior; géneros que afrontaban la creciente competencia del cine potenciando los elementos visuales del teatro, que ofrecían la espectacularidad de su representación como baza principal para atraer al público. Es el caso de algunas comedias policiacas, de las denominadas "películas habladas" o de los melodramas de gran efectismo montados por Enrique Rambal[53]; espectáculos que participan del concepto del ilusionismo, a veces exacerbado en la búsqueda del truco, pero cuyas imaginativas soluciones demandan un estudio más profundo de su puesta en escena que quizá revele algunos hallazgos de interés[54].

Mayor fue la repercusión de la plástica escénica de las representaciones de piezas del género cómico-lírico, y en especial de las *revistas*, tan en boga desde comienzos de la década; siendo un género en el que la visualidad constituía factor primordial, su puesta en escena propició la búsqueda efectos escénicos de gran impacto y, lo que es más importante, la ruptura con el realismo en los decorados, el esmerado desarrollo de los juegos de luces y la armonía plástica del conjunto, con especial atención a los vestuarios[55]. Hay que destacar la habitual colaboración en el montaje de las revistas de algunos de los mejores dibujantes gráficos del momento —Emilio Ferrer, Federico Ribas, José Zamora o Ricardo Marín— quienes trasladaron a los escenarios todas las exquisiteces que había desarrollado en su labor como ilustradores o cartelistas, o de figurinistas especializados —las hermanas Amparo y Gloria Brimé o Álvaro Retana— que garantizaban calidad y fantasía[56]. Evidentemente empresarios significados, como Juan José Cadenas o Eulogio Velasco, no perseguían otro objetivo que divertir y alegrar la vista de los espectadores sin mayores pretensiones intelectuales o artísticas; tampoco la renovación formal de la plástica escénica se sustentaba en ningún tipo de preocupación conceptual más allá del mero olfato empresarial en busca de un substancioso beneficio. No obstante, resulta revelador el interés de Rivas Cherif por la puesta en escena de las revistas, consciente de la posibilidad de adaptar sus novedades, incluso para el montaje de obras tenidas por irrepresentables; posibilidades que, como señala el crítico Rafael Marquina, el teatro alemán venía aprovechando desde tiempo atrás, imitando y depurando lo que la revista suponía de apuesta decidida por lo espectacular, lo fastuoso y decorativo:

> [...] apartándonos, desde luego, de la primera fácil impresión desdeñosa que el género puede producirnos, hay que convenir en que la revista es un espectáculo artístico tan digno de consideración como cualquier otro. Y en el orden de un posible progreso teatral, mucho más importante que algunas otras manifestaciones escénicas. [...] Los adelantos a que han dado lugar las presentaciones, cada vez más difíciles, cada vez más ricas y suntuosas de las revistas han hecho posible la aplicación a los demás géneros teatrales de nuevas fórmulas de arte escenográfico, de simplificaciones afortunadas, que han contribuido a que la obra dramática pueda ser desarrollada en toda su integridad y pureza[57].

Mención aparte merecen los espectáculos de danzas españolas en los que artistas como Antonia Mercé "La Argentina" o La Argentinita, se opusieron a la perpetuación de la *españolada* recurriendo a figurinistas y decoradores modernos en sus espectáculos. En este campo corresponde a la ya aludida Tórtola Valencia —objeto de un fugaz movimiento de admiración entre artistas y literatos— el papel precursor al introducir un concepto suntuoso en sus actuaciones, adelantándose en el tiempo a la repercusión de los Ballets Rusos a su paso por España[58].

Por lo que se refiere a las compañías del llamado "teatro serio", sólo se percibe cierta inquietud general a partir del segundo lustro de los años veinte, en respuesta a la evolución de los gustos del público. Con anterioridad, las compañías más importantes habían procurado mejoras en la puesta en escena pero sin salir del concepto de mimesis y con evidente cerrazón estética; así, la compañía Guerrero-Mendoza fue la primera en sustituir telas y papeles pintados por decorados corpóreos —un uso que no se generaliza en el resto de compañías hasta entrados los años veinte—; iniciativa que suponía una indudable mejora técnica y remediaba algunas situaciones aberrantes, pero que se limitaba a perfeccionar todavía más la "verdad" del escenario y que —como se señaló al aludir al *atrezzo*— lindaba en ocasiones con una exhibición de dudoso gusto al

introducir objetos, muebles y ornamentos de gran lujo. Manuel Abril se distinguió pronto por sus críticas a está práctica de la primera compañía española, y ya en la serie de artículos de *La Ilustración Española y Americana* la censuraba con dureza:

> La Guerrero y Mendoza, a pesar de su fama y de ser los que más se consagran al detalle escénico, suelen caer con frecuencia en un puritanismo inútil. En mas de una ocasión han colgado de los muros cuadros de pintores conocidos; recuerdo alguno de Emilio Sala y de Anselmo Miguel Nieto [...] Este es pecado de ostentación inoportuna, y eso es isidrismo; eso es querer maravillar con apariencias sin substancia: isidrismo[59].

La apertura a las nuevas corrientes de la plástica teatral comenzó a hacerse patente, cuando algunas compañías madrileñas como las de Margarita Xirgu, Irene López Heredia, Josefina Díaz, Meliá-Cibrián, o empresas como la del marqués de Fontalba, emulando la iniciativa de Martínez Sierra recurrieron a las decoraciones renovadoras de Fontanals y Burmann, Mignoni o Bartolozzi. El cambio de actitud parece ya evidente en 1927, cuando *D'Hoy* comenta en su sección:

> *Siempre vamos un poco a la zaga*, aunque en nuestra opinión, advertimos que se empeñan demasiado los *snobs* en exagerar nuestra pretendida inferioridad, y son a todas luces injustos. Pasaron ya los tiempos en que las presentaciones de obras en nuestros escenarios eran de todo punto inadmisibles, salvo contadas excepciones[60].

En 1928, con estrenos tan significativos como *Mariana Pineda* o *El Señor de Pigmalión*, una sección habitualmente despreocupada por el devenir de la escenografía como es el balance del año teatral de la revista *Blanco y Negro* no puede menos que hacerse eco del hecho:

> Hay un fenómeno indudable: las compañías españolas se preocupan hoy como nunca de la mise en scène. Tenemos pintores escenógrafos que van educando lentamente al público de los estrenos, que es el público más resabiado y hostil a las reformas ¿Nombres? Mignoni, Bartolozzi, Fontanals y, muy lejano, como promesa tardía y espléndida, Dalí. Gracias a ellos, el realismo depauperado empieza a gozar de una bien ganada jubilación artística[61]

La consolidación definitiva del fenómeno de aceptación de la nueva escenografía se produce en los años treinta y da sus mejores frutos cuando Margarita Xirgu, obtiene la concesión del teatro Español y acepta la asesoría de Cipriano Rivas Cherif. Otras compañías, como las arriba citadas o la de Díaz-Artigas, Carmen Díaz, Lola Membrives, Yáñez y Tirso Escuredo se suman con distinto entusiasmo y acierto a la nueva tendencia, aunque, por supuesto, sin abandonar los decorados naturalistas en la mayor parte de las representaciones[62].

1.6. Concepción de la plástica escénica de Cipriano Rivas Cherif.

Si las empresas teatrales de Martínez Sierra representan la asimilación en España de la corriente pictórica decorativista y espectacular del decorado, heredada de la estética de los Ballets Rusos de Diaghilev, la labor de Cipriano Rivas Cherif supone una concepción renovadora de la escenografía desde unos criterios mucho más rigurosos, dentro de un proyecto global de reforma del sistema teatral. Influido por las propuestas de Gordon Craig o Appia y la práctica teatral de Copeau o Pitoëff, Rivas Cherif acoge la reacción contra los excesos de aquella corriente; su propia trayectoria ilustra el primer intento de delimitar claramente la especialización de los responsables de distintas facetas de la representación, con la implantación de una verdadera dirección de escena[63].

Rivas Cherif había conocido en Italia las teorías de Craig y en su viaje a París en 1919 asistió a diversos espectáculos de los grupos de vanguardia europeos —los "Ballets Rusos" el "Vieux Colombier" de Copeau, "L'Oeuvre" de Lugné-Poe, o las representaciones de Gémier y Doyen—. A partir de estas experiencias se forma un concepto riguroso de la función del director de escena que le enfrenta a la postura más pragmática y desigual de Martínez Sierra, a quien critica con severidad. No obstante, quizá Rivas Cherif

exigía demasiado a Martínez Sierra, sin tener en cuenta el difícil contexto en el que éste llevó a cabo su empresa, más aún, cuando su opinión procedía de una posición menos comprometida como la crítica teatral o la práctica de los teatros de cámara; y, si bien es cierto que cuando Rivas Cherif afrontó las exigencias que aparejaba el teatro comercial supo mantener sus principios sin apenas transigir, en gran medida debía a la labor pionera del director del Eslava la disposición receptiva y abierta del público y, por supuesto, la preparación de los escenógrafos.

En distintos artículos el director madrileño perfila, dentro de sus propósitos de renovación integral de la escena, su concepción de la decoración teatral. Así, en "Divagación a la luz de las candilejas"(1920), rechaza el concepto de escenificación de los teatros artísticos en los que el "romanticismo decorativo" se había impuesto en sustitución del naturalismo en la escenografía; advierte igualmente del peligro de que la influencia de los pioneros de la renovación, como Reinhardt o Gordon Craig, degenere, por una aplicación falta de rigor, en "el predominio de la decoración sobre el texto dramático"[64]; para Rivas Cherif, el texto debe preponderar sobre los demás elementos de la representación, tal y como afirma en "El teatro de la Escuela Nueva":

> El verismo escénico que ha dado lugar a la comedia burguesa, con sus detalles *de propiedad* y su recitación *naturalista* —que no es lo mismo que simple, y a veces es todo lo contrario—, tanto como la fantasía decorativa de los teatros más modernos, han contribuido al desequilibrio que se observa en la producción dramática de todos los países, y mucho más en el nuestro, tan a la zaga del comercio espiritual del mundo. Se origina ese desequilibrio de la subversión del buen orden teatral, que requiere en la representación dramática la preponderancia del texto sobre la interpretación de los actores y el servicio escénico, medios expresivos de que el autor se vale para comunicarse con el público, pero en modo alguno fines exclusivos de la acción representable.[...] la necesidad, por otra parte, de encubrir con alardes decorativos y mojigangas la pobreza literaria de las obras que suelen escribirse para rellenar los carteles de novedades temporada tras temporada, alimentan el mal y corrompen el gusto[65].

En una posterior reseña en *La Pluma*, a propósito del decorador Wladyslaw Jahl, concreta "la comprensión justa de lo que debe ser la decoración": el "elemento expresivo en que se fundan armónicamente todos los demás de la representación escénica"[66]. Factor determinante para lograr tal armonía y "buen orden" es para Rivas Cherif el concurso de un director de escena competente y riguroso; condiciones que no sólo acreditaban los conocidos innovadores europeos, sino también en España un hombre de teatro como Adriá Gual, a quien elogia sin reservas:

> [...] sus aspiraciones actuales coinciden con las de todo el mundo civilizado en punto al arte teatral, a saber, en la necesidad de que la representación dramática dependa no de la voluntad omnímoda del autor, ni menos en la de los cómicos en libertad, sino de la del director de escena, que acopla al texto la declamación, los gestos, los movimientos de los actores en el cuadro y la luz convenientes, dentro de un ritmo total, de una coloración, de un concepto orgánico del que él sólo es responsable[67].

En la práctica como director de escena —en diversos teatros de cámara desde los años veinte y en su experiencia en el teatro Español en los treinta— Rivas Cherif se atendrá a lo que Henríquez Ureña consideraba conveniente a propósito de la escenografía: probar todas las soluciones. A partir de la premisa de considerar el texto como elemento preeminente, procura seleccionar con rigor la realización plástica más adecuada, dentro de una concepción orgánica de la representación dramática. Al respecto de esta postura abierta a toda novedad, quizá uno de los mejores ejemplos para Rivas Cherif pudo ser el del antiformulismo de Georges Pitoëff, a quien dedicó un amplio artículo con motivo de su gira por España en 1927:

> Pitoëff cree que un "metteur en scène" no debe tener de su teoría dramática un concepto inmutable y estereotipado. Las fórmulas de este género son para Pitoëff el mayor peligro que amenaza al teatro [...] No cabe duda alguna, dice Pitoëff, de que cada obra exige su forma de expresión propia, y es el "metteur"

> quien debe encontrarla cada vez nueva y adaptada a ella. Por esto es necesario que se sature de la obra que ha de hacer representar, puesto que de lo contrario su trabajo sería completamente improductivo[68].

Coherentemente, Rivas Cherif acudió a escenógrafos de muy diversos estilos, y entre ellos fue Salvador Bartolozzi uno de sus más estrechos colaboradores y secundó con eficacia sus propuestas tanto en las estrechas condiciones de los teatros de cámara, como en sus triunfos en el Español.

Resulta significativa la evolución en su criterio que muestra Martínez Sierra, en una entrevista publicada en 1929 por el diario *ABC*; expone ahora una concepción de la escenografía en una línea muy cercana a la propugnada por Rivas Cherif:

> Pero debemos volver a Gordon Craig, que dijo que el *metteur en scène* debe ser el autor de la obra. No hay que sobreponerse a él para llamar la atención con elementos puramente exteriores y decorativos [...] Creo que cada comedia necesita un modo de interpretación, un modo especial de decorados, un ritmo peculiarísimo.

Pero frente al constante entusiasmo de Rivas Cherif, Martínez Sierra parece desalentado por su pasada experiencia, incapaz de afrontar el cúmulo de inconvenientes que se oponían a la modernización de la escena:

> En España no hay escenarios nuevos ni gente entrenada para regentarlos. Nuestra instalación de luces, por ejemplo, es de la época de Maricastaña. Tenemos que utilizar las candilejas, porque no hay otra cosa [...] Nuestro teatro no ha avanzado con la misma velocidad que todas las demás actividades artísticas o materiales.

Así, ante la pregunta de qué debía hacerse para reformar la organización del teatro español, su actitud no puede ser más expresiva:

> —Crear el tipo moderno de director de escena... y ¡qué se yo! En primer lugar no puede haber teatro mientras no se subvencione y unos *snobs* que ayuden a las empresas avanzadas [...] Pero yo solo no me siento con fuerzas[69].

1.7. Los modernos escenógrafos españoles.

A mediados de los años veinte apenas seguían en activo algunos pintores escenógrafos de la escuela realista que pudieran considerarse auténticos herederos de la tradición de los maestros del XIX, Bussato, Bonardi o Ferri. El más importante de todos ellos, Amalio Fernández, ante las dificultades de trabajar en condiciones en los escenarios madrileños, había optado por establecerse en Estados Unidos desde finales de la segunda década del siglo y sólo sus colaboradores Julio Blancas y M. Amorós mantenían con fidelidad el estilo perspectivista y minucioso del artista albaceteño. En la línea de Luis Muriel, otro de los últimos grandes pintores escenógrafos —fallecido en 1919— seguía trabajando el valenciano José Martínez Gari quien, a diferencia de otros maestros, había aceptado las decoraciones en papel y recibía gran cantidad de encargos. Sin embargo, era difícil que la renovación de la escenografía pudiera venir de este mundo gremial que, pese al acreditado dominio del oficio y suma dignidad de sus artistas, se encontraba anclado en unas técnicas que correspondían a una concepción teatral decimonónica[70].

Se hacía necesaria la intervención de artistas que estuvieran al tanto de las nuevas corrientes estéticas, manejaran las más avanzadas tecnologías y demostraran capacidad probada para adaptarse al oficio de escenógrafo. Un proceso dificultoso y nunca coronado por un éxito definitivo, debido a las limitaciones materiales impuestas por el sistema, pero que dio frutos de considerable interés. A falta de los imprescindibles estudios pormenorizados acerca de la evolución de artistas como Burmann, Fontanals, Mignoni, Barradas, Jahl, Ontañón, Lanz, Emilio Ferrer, Miguel Xirgu o José Caballero, y de figurinistas como Zamora, Penagos, Baldrich, Ribas *D'Hoy*, las hermanas Brimé o Tono, que hagan posible un análisis de conjunto, basta una muy superficial revisión del teatro representado en la época para presumir que la labor de estos profesionales merece algo más que el olvido en el que, con escasas excepciones, permanece[71].

José D'Hoy alude en uno de sus artículos a la dificultad que supuso la falta de experiencia en el oficio de la mayoría de los artistas que comenzaban a introducir en los escenarios las novedades estéticas; con la excepción de Burmann, discípulo de Reinhardt, la mayoría provenía del mundo de la pintura o la ilustración gráfica, pero el escenario exigía retos muy distintos a los del lienzo o el papel:

> Generalmente, ser un mediano escenógrafo no es difícil, a pocos conocimientos que se tengan de dibujo, y por temperamento se tengan también facultades de colorista, pero no consiste en esto exclusivamente, porque lo más indispensable (aparte de poseer una extensa cultura artística) es dominar la parte más ingrata del oficio, que consiste, según dijimos, en saber construir. Y esto no es lo que abunda[72].

En efecto, sólo una minoría consiguió adaptarse a la especificidad de la escenografía, trabajando sobre el terreno sin previa formación; pero esta improvisación no podía achacarse a su desinterés, sino al de aquellos que despreciaron durante demasiado tiempo la intervención de artistas plásticos capaces de llevar al escenario las nuevas corrientes del arte moderno. Sobre el particular, *D'Hoy* suscribe los comentarios críticos que el pintor Gustavo de Maeztu vertía en su libro *La camorra dormida* en referencia a la decoración teatral:

> Todo anda torcido en el mundo de "La camorra", pero el sector decoración no se puede decir que anda, con mejor laconismo, pudiéramos decir que no existe.
>
> Los artistas españoles han sido llamados para todo y a diversos menesteres. Desde la confección del traje de una tiple el día de su beneficio, a la preparación de la carroza de un cacique de provincias en el paseo de la Castellana. A todo menos a trazar las líneas de un decorado. No es hipérbole. Puede atestiguarlo cualquiera de mis queridos compañeros. El ambiente de una obra lo hace en parte el matiz que el colorido de un artista puede dar a la parte plástica de una obra. Esto se busca y se paga en las ciudades que tienen teatro. Se busca este ambiente aun en las nuevas representaciones que hace Gemier en Trocadero. Hasta el huir del decorado relumbrón buscando la sobria línea del actor sobre una cortina es una estilización una síntesis de decorado.

Maeztu exige una intervención decidida de los poderes públicos como único remedio a la situación:

> [...] Si una ley de espectáculo obliga a los teatros a tener en el escenario un cierre metálico, la misma ley debe de obligar a que un pintor, cualquiera que fuere, del delegado por el gobernador de la provincia, dirija la escena. Desde la luz hasta la alfombra del tablado. Basta ya de representaciones públicas que tienen el decoro de una honrada casa de huéspedes. [73]

Sin embargo, más que una ley, se hacía necesaria la reorganización del sistema teatral español y, fundamentalmente, la consolidación de la figura del director de escena para poner orden en el complejo engranaje teatral y mediar en el perpetuo conflicto entre arte y negocio. Sin este personaje decisivo en la evolución del moderno teatro europeo, la maquinaria sustentada por empresarios, actores, autores y público quedaba inmovilizada, atrapando también a los encargados de la plástica escénica[74]. *D'Hoy*, desde su propia experiencia se refiere a este problema en su sección cuando hace hincapié en la necesidad de que el trabajo del escenógrafo se rigiera por un criterio básico de unidad y armonía de la plástica teatral con respecto al resto de los factores integrados en la representación, tal y como sucedía en las mejores compañías europeas[75]; y en esta armonización del conjunto señala el papel fundamental el director de escena para disponer con rigor los criterios de la puesta en escena y al mismo tiempo conceder amplia capacidad de acción al encargado de la plástica teatral que, o bien realizara todos los elementos de la escenografía, o bien pudiera coordinar el trabajo de diversos artistas:

> [...] directores de escena con amplios criterios y sin restricciones caprichosas aceptan modalidades escenográficas según las consideran adaptables o no a la psicología y el ambiente de las obras dramáticas, dejando en libertad de expresión y amplitud de técnica a los decoradores, con tal que sus manifestaciones artísticas no carezcan de espíritu[76].

La casi absoluta inexistencia de esta figura en España determinaba la ineficaz actuación de personas carentes de cualificación y la persistencia de una absoluta falta de especialización; primeros actores o empresarios regían sin criterio el montaje plástico de la obra:

> [...] en España, en que generalmente cumplen ese cometido personas ajenas a dominar *la plástica* o, por lo menos, a no estar con ella bastante *familiarizados*, siendo bien distintas las funciones directoras entre juzgar o aceptar el mérito literario de una obra, y *montarla en escena*, conforme a su ambiente. Por esta indiscutible razón, en los teatros de fuera de España, están suficientemente deslindadas ambas funciones, pues no se complementan fácilmente, y existe gran distancia entre labores de las cuales, una, la plástica, es absolutamente técnica[77].
>
> …
>
> Y es que en España, generalmente, se ha confundido el empleo de un elemento denominado director de escena, y cuyo contenido es bien distinto de *montar las obras plásticamente*[78].

Justamente, en aquellas ocasiones en las que hubo una adecuada dirección —en la persona de Martínez Sierra, Gual, Rivas Cherif o Ricardo Baeza, entre otros— los artistas españoles demostraron encontrarse a la altura de los mejores profesionales europeos o americanos.

Resulta revelador el hecho de que los escenógrafos más reputados de la nueva corriente muestren un conocimiento cabal de los modernos conceptos de la decoración y claridad de criterios respecto a la especificidad de su función en la representación, en la línea de los conceptos ya conocidos expresados por los más informados críticos. Constituyen un buen ejemplo las declaraciones realizadas en 1932 por Manuel Fontanals, Fernando Mignoni y Sigfredo Burmann, en una entrevista publicada en *Nuevo Mundo*[79]. Los tres subrayan el papel subordinado del escenógrafo y la necesidad de servir con rigor al espíritu de la obra representada; así, Fontanals observa:

> El literato o dramaturgo pinta con palabras, y el espíritu de estas palabras es lo que debe interpretar el escenógrafo. La fidelidad en el detalle de la acotación puede constituir una infidelidad a la obra. [...] Hago "realidad" cuando decoro el interior de una casa, y la síntesis de la realidad cuando hago escenografía. La interpretación plástica de una obra teatral debe dimanar de la propia obra. [...] Yo no soy en absoluto contrario al realismo en el teatro, cuando la obra lo requiere [...] Si he sido revolucionario en la escenografía ha sido sin yo saberlo.

Mignoni alude al papel creativo del escenógrafo, pero abundando en la importancia de atenerse al sentido del texto representado:

> La misión principal del escenógrafo [...] es enaltecer con su trabajo el espectáculo teatral. Hay que dar la "sorpresa" y hacer que el público se encariñe con la obra que oye. Pero nunca ser más de lo que debe [...] El escenógrafo debe sugerir al público, con sus trabajos, ideas acerca de la obra. Ni rebajarla, ni tampoco superarla con exceso.

Por su parte, Sigfredo Burmann destaca la importancia de la correcta lectura del texto por el artista, en un trabajo de "excavación mental" previo al boceto:

> El escenógrafo es un colaborador humilde y subalterno de la obra teatral. El espíritu de la decoración tiene que estar ligado, unido estrechamente al de la comedia. Es marco y decoración. Pero no debemos, de ningún modo, tratar de rebasar la obra.

Burmann, que admira los experimentos del teatro soviético y considera a Edward Gordon Craig como el padre de la escenografía moderna, expresa sus propios criterios:

> Hay que buscar la simplicidad y echar por la borda todo lo que constituya escenográficamente tópico o lugar común. [...] Actualmente la mayoría de los escenógrafos creen que lo moderno es el color

subido, la tonalidad detonante. No es cierto [...] El blanco y el negro son los tonos predilectos míos. Y los más difíciles de manejar. Cortan como cuchillos[80].

Pero más allá de preferencias estéticas personales, hay una coincidencia plena que también expresa *José D'Hoy* cuando señala la evolución de la plástica en el teatro contemporáneo:

> *Un pintor escenógrafo* (como aquí se entendía hasta hace poco) no tiene nada que ver con el *colaborador escenográfico* del autor de la obra teatral, porque el primero es un experto practicón del oficio muy lejos de la condición peculiar del segundo[81].
>
> ...
>
> El escenógrafo moderno ha de substituir la anticuada realidad al convertir las decoraciones escénicas en decoraciones del espíritu de las escenas, de los estados de animo, de la atmósfera, de la sutil esencia destilada en las imágenes, armónicas de luz y color[82].

Desde estas premisas, los nuevos escenógrafos fueron integrándose paulatinamente en el sistema teatral español, superando las restricciones estéticas de empresas, compañías y público. Pero si en el albor de los años treinta apenas nadie discutía la presentación de los llamados por entonces "decorados sintéticos", tampoco ningún responsable había puesto remedio a aquella carencia absoluta de medios materiales en los teatros madrileños descrita por *D"Hoy*; condicionante que provoca en los escenógrafos un sentimiento de frustración que tiene expresivo reflejo en las declaraciones de Manuel Fontanals o Fernando Mignoni:

> La gran tragedia para nosotros está en la mezquindad de medios. Carecemos de escenarios. Mientras no se modifique la estructura de nuestras escenas, ¿qué podemos hacer? Escenarios con cuatro metros de profundidad. No es posible trabajar así.
>
> ...
>
> La escenografía lucha aquí con el inconveniente de los locales. Es necesario que los propietarios de los teatros se decidan a ponerlos en condiciones de eficiencia, para que podamos trabajar nosotros y los artistas. Carecen de luz, de superficie y de medios mecánicos[83].

Tales carencias afectan de forma determinante a su trabajo, que debe doblegarse ante unos límites muy estrictos; todas sus audacias han de ceñirse al marco de los teatros a la italiana carentes de la imprescindible dotación tecnológica que había posibilitado la evolución de la escenografía moderna. Una de las consecuencias fue la dificultad de adaptar a los escenarios madrileños los decorados arquitectónicos, ya habituales en toda Europa. Felipe Lluch en un artículo publicado en la revista *Sparta* en 1933 lamenta el retraso de la escenografía española en este aspecto concreto, y pone como único ejemplo digno la realización de *El gran teatro del mundo* de Burmann en el Español[84]. Tal vez, la fórmula que mejor cuadraba con tales condiciones era la técnica regresiva de los telones pintados, por supuesto, desde una estética contraria al ilusionismo de la decoración tradicional y al mismo tiempo cada vez más distante del decorativismo del "Teatro de Arte"; se avanza así, en consonancia con la recuperación de la teatralidad —acudiendo como modelo al teatro primitivo y clásico— hacia una simplificación cada vez mayor, hacia una pobreza intencionada.

En suma, quizá los escenógrafos españoles no aportaron innovaciones técnicas o grandes novedades estéticas, pero lo cierto es que supieron dotar de un carácter propio y original a sus creaciones y, en muchas ocasiones, su trabajo estuvo a la altura o por encima de las realizaciones europeas. Al menos, aquella demanda de "escenógrafos poetas" que Manuel Abril hiciera en 1914, sí que llegó a satisfacerse plenamente; una virtud que reconoce Francisco Nieva en el artículo citado al comienzo de este resumen:

> Haciendo un poco de historia, antes de esa posguerra, nos damos cuenta que Martínez Sierra con su intento de "un teatro de arte" halla unos límites a su realización en España, pero no a su ambición. Los pocos directores que de algún modo se afirman en aquel tiempo, sólo encuentran límites materiales y no

profundamente ideológicos, de represividad y aislamiento. Por ello, los escenógrafos como Burmann, Fontanals, el propio "naif" Bartolozzi, Barradas, Ontañón, etc., nos dan una impresión de esponjosidad y apertura hacia las tendencias estilísticas acordes con su tiempo. Ahora es difícil de sentenciar si su trabajo era absoluta o típicamente innovador, pero en el talante de algunas de aquellas escenografías de que tengo conocimiento, no falta libertad interpretativa, osadía, experimentación, incluso una notable diversidad. Un decorado de Mignoni o de Fontanals son algo muy diferente de un decorado de Burmann, Ontañón o Bartolozzi[8]

2. Salvador Bartolozzi, renovador de la escenografía teatral española.

Entre las nuevas figuras de la escenografía española Salvador Bartolozzi se sitúa en primera línea desde su debut en la escena comercial en 1926, tanto por su audacia estética como por su versatilidad y rápida adaptación a las dificultades del oficio. Bartolozzi traslada a los escenarios su pericia de dibujante y su sabiduría de ilustrador, de lector cabal; aquel talante literario de su arte que ensalzaba Manuel Abril. Unas características plenamente ajustadas a las condiciones que Sigfredo Burmann exigía al trabajo del escenógrafo:

> Ya el escenógrafo no tiene que pintar las cosas que se ven sino cosas de entidad espiritual. El escenógrafo, después de haber leído la obra tiene que sentirse un poco arquitecto, un poco poeta, un poco literato. Y esto último, lo de literaturizar el arte, no lo digo con mucho gusto, porque el pintor no debe ser literato; sin embargo en la escenografía no hay más remedio[86].

Por ende, la personalidad artística de Bartolozzi se enriquece y evoluciona en contacto con la escena y adquiere una libertad de la que, en muchas ocasiones, carecía en su cotidiana labor de ilustrador. La peculiar ingenuidad de su estilo se va extremando cada vez más en las decoraciones teatrales, llevándole desde una inicial proximidad a las tendencias más avanzadas del *art déco* hasta soluciones de gran simplificación en las que impone un cromatismo violento o la ausencia total de color, más cercanas a las corrientes del arte nuevo. A propósito de esta evolución, queda pendiente indagar el alcance del contacto real de Bartolozzi con el teatro parisino y alemán y las posibles influencias en su concepto de la plástica escénica. El dibujante mantenía excelentes relaciones con hombres de la escena de París, ciudad que visitaba anualmente, y una significativa preferencia por el arte germano; enviado por la editorial Calleja, en 1922, pasó una temporada en Alemania y pudo conocer *in situ* las novedades del teatro expresionista así como las tendencias de su plástica, como el uso más explosivo del color o la potenciación de un deliberado primitivismo; recursos que caracterizan a muchos de sus decorados y figurines[87].

Pudiera definirse como una forma de "expresionismo naïf" la tendencia más característica de los mejores trabajos de Bartolozzi como escenógrafo, entre los que han de incluirse los destinados a sus espectáculos infantiles: desde estas coordenadas, manejando volúmenes, líneas y colores Bartolozzi responde con ingenio y sencillez al reto de la pobreza de medios materiales en los que se desenvuelve su labor, como demuestran las ingeniosas soluciones para obras como *Orfeo*, *El señor de Pigmalión* o *El otro*; asimismo, algunas referencias —en estrenos como *La calle* o *Melo*— hablan de su destreza y competencia en el empleo expresivo de la luminotecnia. Por otra parte, en aquellos montajes en los que Bartolozzi se ocupó del conjunto de la plástica escénica puede apreciarse la concreción de un concepto estético global, armónico, que afecta con igual jerarquía a los decorados, a los figurines o a la caracterización de los actores. Y es sobre todo esta faceta de figurinista la que le hace sobresalir sobre los demás escenógrafos del momento: el arte del escultor en trapo se expresa en toda su amplitud en sus diseños de vestidos, en las caracterizaciones de los cómicos y en la perfecta combinación de las figuras humanas con los fondos; en este aspecto, nadie como Bartolozzi supo en su tiempo convertir por medio de la plástica al actor en marioneta, conservando ese carácter ambiguo y misterioso, entre la ingenuidad y la crueldad, propio de los actores de madera.

Prueba evidente de la impronta innovadora que Bartolozzi aportó a la escenografía de su tiempo es el hecho de que —salvo contadas excepciones— sus trabajos para teatros experimentales apenas presentan diferencias en cuanto a audacia técnica o estética frente a los realizados para la escena comercial. El dibujante se había sumado ya en 1908 a las filas de aquellos que propugnaban soluciones alternativas para el teatro madrileño, entonces agrupados en torno del "Teatro de Arte" de *Alejandro Miquis*, y se mantuvo fiel a semejante espíritu a lo largo de toda su carrera; aunque en dicha ocasión su actuación como decorador fue casi accidental, su colaboración con Ramón Gómez de la Serna, así como las ilustraciones que realizó en la misma época para textos teatrales, expresaban ya una visión avanzada de la plástica teatral. Una inquietud que, pasados casi veinte años, caracterizó a sus decorados y figurines en la etapa en la que trabajó como

profesional para las compañías comerciales madrileñas, al tiempo que reanudaba su colaboración con los más señalados teatros de cámara.

En la historia del teatro español, el nombre de Bartolozzi ha de quedar vinculado a la singular trayectoria del director Cipriano Rivas Cherif, quien le requirió tanto en sus iniciativas experimentales, desde "El cántaro roto" (1926) o "El Caracol" (1928) hasta la "Compañía Dramática de Arte Moderno" (1932-1933), como en su etapa al frente de la compañía de Margarita Xirgu en el teatro Español (1930-1935) o en el breve episodio del Teatro Lírico Nacional (1932). Bajo su dirección, Bartolozzi se encargó con acierto de los decorados para estrenos tan señalados como el de *Orfeo* de Jean Cocteau o *El otro* de Miguel de Unamuno. No obstante, fueron otras empresas y compañías las que le brindaron las jornadas de mayor éxito en los estrenos de *La cantaora del puerto*, estrenada en 1927 en el teatro Fontalba, *El señor de Pigmalión*, estrenada en 1928 por la compañía Melía-Cibrián —que supuso su definitiva consagración como escenógrafo—, y *Farsa y licencia de la reina castiza*, estrenada por Irene López Heredia y Mariano Asquerino en 1931.

Por otra parte, la escenografía abrió a Bartolozzi las puertas de la escena madrileña, facilitándole la posibilidad de crear y difundir sus espectáculos para niños. Precisamente, algunas de las compañías para las que trabajó como decorador, las de Margarita Xirgu, Irene López Heredia o Artigas-Collado, acogieron dichos espectáculos en distintas temporadas; en este teatro para niños —objeto de análisis en capítulos posteriores— Bartolozzi como escenógrafo y figurinista, ofreciendo un concepto global de la plástica escénica paradigma de originalidad y modernidad.

El conjunto de la labor de Bartolozzi en la escena madrileña acredita el talento de un escenógrafo y figurinista excepcional; tal vez sin la maestría técnica de Burmann, el oficio de Mignoni o la fantasía desbordante de Manuel Fontanals, Bartolozzi demuestra en sus montajes mayor originalidad y frescura, quizá sólo parangonable en su radical modernidad a la breve ejecutoria de Rafael Barradas.

2.1 Salvador Bartolozzi y el "Teatro de Arte" de *Alejandro Miquis* (1908-1911).

2.1.1. Estreno de *Sor Filomena*, adaptación de la novela de los hermanos Goncourt (1-XII-1908).

En 1908, siendo un artista prácticamente desconocido en el ambiente cultural madrileño, Salvador Bartolozzi entró por primera vez en contacto con el mundo teatral. Junto con su hermano Benito, el dibujante se integró en el "Teatro de Arte", grupo promovido por el crítico *Alejandro Miquis* (Anselmo González), quien intentaba reactivar el impulso de los teatros de cámara modernistas que desde la última década del XIX organizaran en Barcelona Felip Cortiella e Ignasi Iglesias o Adriá Gual, y en Madrid Benavente, Valle-Inclán y Villaespesa; grupos alternativos, opuestos al teatro comercial, inspirados en el modelo del parisino "Teatro Libre" de André Antoine[88].

En el primero de sus manifiestos —hecho público en mayo de 1908— el "Teatro de Arte" dice dirigirse "a cuantos sientan la necesidad de elevar el nivel intelectual, moral y estético del teatro; a cuantos quieran trabajar en esa elevación que ha de darnos el definitivo derrumbamiento de las fórmulas viejas que oprimen y ankilosan (sic) el arte escénico"; sus responsables, parafraseando a Lucien Muldfeld, aspiran a la creación de "un laboratorio de ensayos donde libremente sean puestas en práctica nuevas fórmulas de arte"[89]. Salvador y Benito Bartolozzi no aparecen todavía como firmantes de este escrito, ni tomaron parte en las tres primeras funciones del grupo, pero sí están presentes sus firmas en el manifiesto publicado por la revista *Prometeo* en noviembre de 1908; consta asimismo su participación en la cuarta y última función de esta primera campaña —celebrada en el teatro Lara el primero de diciembre de 1908— en la que tuvo lugar la representación de *Sor Filomena*.

En dos artículos de gran interés, publicados con posterioridad al estreno en su habitual columna del *Diario Universal*, *Miquis* apunta las pretensiones del grupo al llevar a la escena esta obra, adaptación de la novela de los hermanos Goncourt:

> [...] de un lado, se pretendía colocar en lo alto la bandera del realismo, avalorarla con los nombres de los fundadores de la escuela; de otro, mostrar la modernísima estructura de un cierto género de obras teatrales, la estructura que ha de sacar al Teatro de los estrechos límites en que se encerró, y no ciertamente en las más esplendorosas épocas de su existencia, una absurda división de la vida en trozos perfectamente simétricos, como los sillares de un edificio[90].

Se trataba de experimentar en la puesta en escena el paso de la novela al teatro: un género éste que, a juicio de *Miquis*, podía ser tan analítico o más que aquel "a condición sólo de que haya modo de hacer ver plásticamente la variedad de tiempos y de lugares que la novela puede cómodamente abarcar". Para ello, se hacía preciso un trabajo escenográfico que sustentara tales pretensiones y que debía ser de gran novedad para la época; sin embargo, como el propio crítico reconoce, no pudo llevarse a efecto:

> [...] esta representación de ahora no ha sido hecha en condiciones de buen éxito; [...] con medios bastantes para disimularla, la sucesión vertiginosa de cuadros breves, separados por intervalos demasiado largos, que molestó a muchos espectadores durante la representación de *Sor Filomena*, no hubiese sido advertida, y la nueva fórmula —*nihil novum sub solem*— de llevar la vida al teatro hubiese sido seguramente aceptada.
>
> Requiere, en efecto, esa estructura aparentemente modernísima, de que hay poquísimos ejemplos en el Teatro extranjero, una *mise en scène* apropiada a ella, y esa *mise en scène*, que evita ampliamente los intermedios entre cuadro y cuadro, mediante una conveniente construcción y disposición de las decoraciones, combinada con cambios de luz, no pudimos realizarla por la razón sencilla de que las decoraciones encargadas no estuvieron terminadas oportunamente, y fue necesario improvisar la que, gracias al entusiasmo de Robledano, Bertalozzi (sic) y Pellicer y al eficaz auxilio de los maquinistas de Lara, admitió el público como propia en tres cuadros de la obra representada.

En otra crónica del estreno, publicada en *Nuevo Mundo*, *Miquis* vuelve a referirse a las dificultades que rodearon la función:

> Las mutaciones debían haber sido rápidas, instantáneas, quedando durante ellas la sala a oscuras, pero el decorado que para este efecto se había encargado, no estuvo listo a tiempo y la dirección tuvo que improvisar otro a última hora, lo que impidió que las mutaciones se hicieran con la rapidez que el caso exigía.
>
> Los organizadores del espectáculo no fueron por lo tanto culpables sino víctimas de estos inconvenientes[91].

De no haber surgido tales obstáculos —que la organización se proponía remediar en una segunda representación nunca realizada— el crítico aspiraba demostrar la incongruencia de la costumbre de "construir las obras midiendo sus partes por metros cúbicos exactos"; propugna la libertad del teatro clásico del Siglo de Oro como modelo estructural y cita algunos ejemplos de representaciones de André Antoine en los que, con una puesta en escena adecuada, se habían respetado las obras tal y como fueron escritas, sin las habituales reducciones o refundiciones impuestas por aquel "pseudo-clasicismo extemporáneo" que ofendía a los dramaturgos que las escribieron, con "una estrechez de espíritu que ellos no tuvieron"[92].

Así pues, la intervención de Bartolozzi como escenógrafo —junto a la de los también dibujantes Pellicer y Robledano— fue, al parecer, accidental y respondió al propósito de solventar del mejor modo posible una urgencia de última hora[93]. No obstante, a juzgar por algunas reseñas del estreno, los improvisados decoradores lograron preservar en cierta medida las novedades perseguidas por *Miquis*,

aprovechando las posibilidades de la escenografía y la iluminación. Así, Luis Bello señala en *Faro* la novedosa representación de una obra que escapaba de las determinaciones genéricas: [...] una especie de desfile cinematográfico que ni es ya la novela ni es todavía el teatro"[94]; más significativas resultan las censuras de José de Laserna en *El Imparcial*:

> De los once cuadros no dura cinco minutos el más largo, y estas numerosas soluciones de continuidad destruyen el mayor efecto que con un trabajo de unificación pudiera producir la obra. Si el procedimiento, como sospecho, ha sido deliberado, no puede argüir desconocimiento de la técnica propia, o cuando menos, universalmente reconocida de las producciones dramáticas o teatrales. Pero lo indudable es que con él se nos retrotrae al teatro de hace algunos siglos, que a cada escena, requería una mutación o, siquiera, un aviso indicando los lugares a que se iba trasladando sucesivamente la acción del drama.
>
> Puede ser eso una curiosa regresión hacia el teatro de arte... primitivo: de ningún modo una fórmula innovadora de la arquitectura teatral. El "ritorniamo all'antico" aplicado al caso[95].

Pero lo que José de Laserna consideraba una regresión negativa era justamente lo que buscaba los responsables del "Teatro de Arte"; una solución a la que volverán los dramaturgos y artistas más innovadores durante todo el primer tercio del siglo XX y que, precisamente, caracterizará algunos de los más significados trabajos de Bartolozzi como escenógrafo. La falta de testimonios gráficos de la representación no permite precisar cuál pudo ser la aportación del dibujante y concretar el alcance de los decorados de *Sor Filomena*; en todo caso queda como testimonio de su activa participación en un grupo que aglutinaba a las figuras más inquietas del teatro madrileño del momento[96].

2.1.2. Sugerencias de renovación de la plástica escénica en el teatro de Ramón Gómez de la Serna.

Hasta la disolución del "Teatro de Arte", Bartolozzi siguió vinculado a los proyectos del grupo; así permite aventurarlo una nota publicada a finales de 1910 por la revista *Prometeo*, donde se expone un ambicioso plan de trabajo y figura el nombre del dibujante como miembro de su Junta directiva con el cargo de "contador"[97]. Sin embargo, por circunstancias diversas, tras una única función el "Teatro de Arte" se disolvió en la primavera de 1911. En este periodo, Bartolozzi coincide en el teatro de cámara con su amigo Ramón Gómez de la Serna, entusiasta animador de una empresa en el que había fundado la esperanza, finalmente frustrada, de estrenar su drama *La Utopía*[98]. Como se indicó en el capítulo correspondiente, ambos mantuvieron por entonces una relación muy estrecha y un permanente intercambio de experiencias e ideas, que revelan las ya aludidas transposiciones artísticas en los textos de Ramón o el sentido de las portadas de sus ediciones. Ello permite conjeturar la influencia del artista en otros aspectos de la escritura de Ramón, y más en concreto en los relacionados con los detalles de escenificación, en los que Bartolozzi pudo aportar valiosas sugerencias.

Un somero análisis de las obras que Ramón publicó entre 1909 y 1912 revela un concepto muy novedoso de la puesta en escena, por delante incluso de las expectativas de la mayoría de los miembros del "Teatro de Arte". En lo que refiere a la plástica escénica, el autor propone en sus extensas acotaciones soluciones de sorprendente modernidad; la mayoría procede de las formas más avanzadas del teatro simbolista europeo, aunque en algunos casos su escritura torrencial parece conducirle a intuiciones que avanzan efectos propios del teatro de vanguardia. Resulta suficientemente expresivo su interés por la pantomima y la danza como fórmulas teatrales que iban más allá del mimetismo dominante; pero también en sus dramas incluye indicaciones escénicas que apuntan en idéntica dirección[99]. El dramaturgo busca superar el ilusionismo escénico en decorados como el de *La Utopía* (1911) al que dedica una detalladísima acotación inicial en la que describe "la taberna ideal", "La más fija, la más cimentada y la más sucia de todas las tabernas" y sugiere un espacio distorsionado: "hay una ventana al fondo, empotrada en un muro ancho, que alarga indeciblemente la perspectiva, y parece que la haga entornar el ojo, ahondado y renegrido, en cuenco y

no se sabe a donde da"[100]. Igualmente revelador es el caso de *Beatriz* (1909) donde propone "como si no hubiera decorado" y plantea la utilización expresiva de la iluminación para presentar a los actores: "se adivina, gracias a algunas turbias salpicaduras de luz, una hilera ambigua de hombres y mujeres, como participantes de una tragedia incógnita"[101]. Ramón recurre sistemáticamente a esta función expresiva de la luz para crear en sus dramas un ambiente irreal y subrayar la psicología de los personajes. Mención especial merece la sugerencia incluida en el *Drama del palacio deshabitado* (1909); para la creación de una atmósfera característica del teatro de ensueño busca un efecto visual inspirado en la impresión fotográfica: así, el decorado es "Un amplio salón obscuro que el espectador obtiene como al *magnesio* de un modo inaudito y extraño"; "Todo sucede en una atmósfera de sueño, de cámara oscura" y algunos personajes se presentan como "daguerrotipos, anacrónicos, indistintos brumosos y tránsfugas"[102].

También es revelador el papel significante que Ramón otorga a los objetos en la representación y que para Jesús Rubio "anticipa la importancia que tendrán en las vanguardias"; pone como ejemplo el alcance simbólico del busto y el antifaz, en el drama *El lunático*, que llevan a pensar en el *Orfeo* de Cocteau, aunque sin la audacia vanguardista y todavía dentro de la estética decadentista que caracteriza a la obra[103]. Otros ejemplos abundan en esta dirección: las imágenes de los santos en *La Utopía* (1909), constituyen una presencia agobiante que se cierne permanentemente sobre el protagonista; en el escenario de *Los sonámbulos* (1911) los espejos crean un espacio entre el sueño y la vigilia: "Los espejos —que bordean todo el ámbito— han cerrado su ojo y viven de su interior —ese interior con horizontes y largos caminos [...] se teme perderse en el descampado de los espejos, en las habitaciones oscuras"[104]; una sugerencia que de nuevo parece clarividente anticipación del efecto escénico que Cocteau llevará en su *Orfeo* hasta las últimas consecuencias.

Basten los detalles citados —que pudieran ampliarse en extenso— como muestra significativa de la búsqueda de una plástica innovadora en los dramas de Ramón; a propósito de la posible colaboración de Bartolozzi en este aspecto, resulta significativa la "acotación preliminar" de *La corona de hierro*, en la que Ramón alude a los colaboradores plásticos para una hipotética representación de la obra, citando al dibujante junto a Julio Antonio, Romero de Torres y Viladrich, artistas que para el dramaturgo representaban por entonces lo más escogido del simbolismo español:

> Nada más cínico ni más audaz y admirable que el decorado de este drama. Las decoraciones las ha pintado Salvador Bartolozzi, no como decoraciones vulgares, sino satisfaciendo en sus grandes lienzos esa aspiración decorativa y grande que hay en todo cuadro de ser tan amplio, tan catedral, tan alto de bóveda y tan desarrollado en tres flancos, como una decoración teatral, aunque... menos teatralmente.
>
> Los bustos de los reyes y las reinas son de Julio-Antonio, bustos reales aunque son en verdad bustos áridos y plebeyos, sin corona y sin condecoración, simples y tenaces como su Hombre de la Mancha o su Minera, tan conseguidos, tan exaltados, que sin otra necesidad hacen gráfica toda la paradoja del drama, en el que la realeza, más que dinástica y cancilleresca, es sólo de exaltación y de estepa.
>
> Los cuadros de las reinas y de los reyes son de Romero de Torres, con ese definirse en un horno de fundición de las cosas de Romero de Torres, violentas de espíritu en un ardor de flores y de morbideces, y los hay también de Viladrich [...]
>
> Así, todo el decorado muestra esa realidad cualquiera y vasta, cuya alcurnia paradójica está en lo prevalidado que está de sí misma, y en cómo fomenta como íntegro y único ideal, un realismo heterodoxo y revolucionario[105].

Un sugestivo proyecto que hubiera resultado perfectamente viable en la escena parisina —baste citar el caso de Paul Fort o de los "Ballets Rusos"— pero que el anquilosado sistema teatral español convertía en algo utópico.

2.1.3. Ilustraciones de textos dramáticos (1910-1916).

La participación de Bartolozzi en el "Teatro de Arte" constituye un valioso testimonio de la inquietud del artista y de su interés por el mundo del teatro; reciente su etapa parisina —en la que el joven dibujante pudo conocer el ambiente teatral más abierto e innovador de toda Europa— hubo de experimentar ante la pobreza y mediocridad de los escenarios madrileños una pésima impresión que tiene cierto reflejo en su obra gráfica. Así, Bartolozzi expresa su visión crítica del teatro español del momento en una breve historieta humorística publicada en 1910 en *Por Esos Mundos* con un título suficientemente explícito: *Los amores de la Engracia o la armonía ante todo y aquí no ha pasado nada.* Resuelve en once viñetas el previsible conflicto de un sainete protagonizado por tipos característicos: la "Señá Casiana" y su hija "la Engracia", el prosaico pretendiente, el señor Dimas "El patas", y el audaz Eleuterio "el Precioso". Con gran ironía recurre a un lenguaje retórico y hueco, repleto de expresiones tópicas —"¡¡¡Cuán bello es el amor!!!", "¡Oh destinos crueles!", "Un ambiente de tragedia palpita en derredor"—, que choca con imágenes de brutal caricatura. Así, mientras que el lector observa en el dibujo cómo "la Casiana" le propina una soberana paliza a su hija, lee en el texto al pie: "y su madre, con buenas razones, la propone que adore al señor Dimas". O en la última viñeta, tras huir Engracia con "el Precioso" dejando plantado al maduro novio en el banquete de bodas, se apunta: "la señá Casiana consuela al señor Dimas"; consuelo que la imagen desvela, va más allá de las meras palabras[106]

Mayor alcance poseen las ilustraciones que el dibujante realizó en esta época para algunos textos dramáticos publicados en la revista *Por esos mundos*; imágenes que sugieren una concepción de la puesta en escena muy por delante de la práctica habitual de los escenarios madrileños. Jesús Rubio las ha incluido entre otros ejemplos que avalan la importancia de las ediciones teatrales modernistas como expresión de unas tendencias escénicas renovadoras que no encontraban en los escenarios su cauce natural:

> En ellas confluyeron el exquisito gusto de la época por las ediciones artísticas, la suplencia de ciertas carencias del sistema de producción teatral y la búsqueda de nuevos caminos renovadores, que las convierten en muchas ocasiones en una documentación indispensable para escribir la historia del teatro en aquellos años. En sus páginas, como coaguladas, se encuentran algunas de las propuestas que sólo un tiempo después fueron asumidas por la escena[107].

Las trayectorias de Martínez Sierra, Adriá Gual o Salvador Bartolozzi concuerdan perfectamente con dicha hipótesis; si la actividad de los dos primeros les llevará por el camino de la dirección teatral, Bartolozzi confirma posteriormente como decorador o promotor de teatro para niños análoga inquietud innovadora a la que en estos momentos expresaba como ilustrador. Por supuesto, de la simplicidad del dibujo a la plasmación de determinado concepto de escenificación en el complejo sistema de producción teatral media un buen trecho; no obstante, las ilustraciones de Bartolozzi resultan un indicio suficientemente expresivo que concuerda con el espíritu de renovación que animaba a los literatos y artistas de su entorno, los componentes del "Teatro de Arte" de *Miquis* y al joven Gómez de la Serna.

Rebeldía.

El primeros de los textos ilustrado por Bartolozzi, incluido el número de abril de 1910 de *Por Esos Mundos*; es la "comedia en dos actos y prosa", *Rebeldía*, original de Eduardo Zamacois, pieza ambientada en un interior burgués, con cierta intención crítica, que remite claramente al patrón del teatro benaventino[108]. Zamacois desarrolla el conflicto que enfrenta a don Pedro Gómez-Urquijo —crítico, literato y autor teatral de gran éxito, "sumo pontífice de la literatura"— con su hija Mercedes y su esposa doña Balbina. Don Pedro, enérgico defensor de ideas avanzadas, se revela tan hipócrita como la sociedad que denuncia cuando por miedo al escándalo se opone a las relaciones de su hija con un hombre casado. Mercedes, antes deslumbrada por el talento del padre, le desobedece y escapa con su amante. La víctima es enfermiza doña Balbina, esposa sumisa y beata, que no puede asimilar la marcha de su hija ni el escándalo, y sufre un ataque; en la última

escena don Pedro llama al timbre con insistencia, pero la mujer en plena agonía prohibe a la criada abrir la puerta a quien sabe culpable de la destrucción de la familia.

Bartolozzi ilustra el texto con cuatro estilizados dibujos en los que logra una ajustada caracterización de los personajes y demuestra gran capacidad de síntesis de la acción; renuncia casi absolutamente a los detalles de ambientación del espacio propuesto por Zamacois, la por otra parte tan sumamente convencional y previsible "sala lujosamente amueblada". En el primer dibujo resume la situación inicial de la comedia: don Pedro, retratado con cierto matiz caricaturesco, lee su última creación con gesto ceremonioso; sentada en primer término, la delicadísima Mercedes escucha con devoción mientras al fondo doña Balbina, una mancha oscura y pesada, parece dormitar ajena a la lectura. El segundo dibujo representa la conversación de madre e hija acentuando el contraste entre las dos figuras, la sinuosa y clara de la joven soñadora que dialoga con la anciana de triste aspecto. En la tercera de las ilustraciones, Bartolozzi se aparta con el autor del conflicto central y alude al diálogo entre Marie, la cocinera parisina, y la joven criada Bernarda, que escribe en un cristal cubierto de vaho el nombre de su novio; ambas representan contrafiguras de Balbina y Mercedes: mientras la francesa añora el pasado, la joven suspira por el porvenir. La última ilustración corresponde al desenlace de la obra: doña Balbina muere en los brazos de Bernarda; su figura oscura yace horizontal y muestra la fatal rigidez en sus facciones. Con buen criterio Bartolozzi se centra en el conflicto familiar, en la lucha de la nueva moral encarnada por la figura de Mercedes frente a los valores tradicionales de su madre y a la hipocresía del padre. Establece un juego inteligente de contrastes entre los personajes, caracterizados por los tonos de sus vestidos y las formas de sus siluetas, enfrentándolos en sucesivas ilustraciones.

Una prueba definitiva de la modernidad del criterio de Bartolozzi se obtiene al confrontar estos dibujos con los realizados cuatro años después por el ilustrador Juan Francés para la publicación del texto en la colección *Los Contemporáneos*; el estilo realista y minucioso de Francés hace que la impresión de la lectura cambie radicalmente en cuanto a la percepción de los personajes y al espacio de la obra: remite a una puesta en escena rutinaria dentro de un escenario recargado y mimético; efecto contrario a la sugestiva presencia de los protagonistas —y su abocetamiento desde la sátira o el patetismo— y la absoluta simplicidad del espacio propuestas por Bartolozzi[109].

***La voz de la sombra*.**

Para el número de enero de 1911 Bartolozzi ilustra *La voz de la sombra*, "cuento en dos actos" de Juan Domínguez Berrueta. Una obra que se presenta con el epígrafe "del teatro para niños", en referencia a otro de los teatros de cámara madrileños, el "Teatro de los Niños" de Jacinto Benavente, cuyo espíritu era, en esencia, análogo al promovido por *Alejandro Miquis*[110]. La breve pieza de Domínguez Berruete tiene poco de infantil, y responde básicamente a las premisas habituales del teatro de ensueño modernista. Describe una idílica "Aldea de la sombra", alejada y desconocida, habitada por felices aldeanos de vida sencilla. Mysón "El Poeta de la Sombra" canta la felicidad de este mundo inocente tan sólo perturbado por "El Hombre Malo", que vendió su alma al diablo y pretende sembrar la discordia entre sus vecinos. Consigue éste convencer a "El Muchacho de Buen Corazón" para dejar la Aldea y conocer a su lado todas las maravillas del mundo; sin embargo, en sus viajes "la voz de la sombra" —las enseñanzas de Mysón y la nostalgia de su novia Maud— domina el ánimo del Muchacho, y le hace ignorar todas las tentaciones que el malintencionado guía pone ante sus ojos. En la última escena, el joven ve llegar a la orilla del mar una barca con su amada Maud que viene a llevarle de regreso a su mundo, quedando "El Hombre Malo" finalmente vencido.

Bartolozzi ilustra la pieza con cuatro viñetas, recurriendo ahora a una técnica pictórica en la que la pincelada expresiva sustituye a la factura más estilizada que utilizara en los dibujos de *Rebeldía*. El dibujante va mucho más allá en su propuesta de las cortas expectativas del autor: éste en la acotación inicial incluye unas indicaciones muy convencionales respecto a decorados y trajes —quizá orientadas a la posibilidad de su

representación dentro de las convenciones del teatro de la época—; por contra, las imágenes de Bartolozzi remiten al modelo de la pintura simbolista y a sus sugerencias misteriosas que el teatro europeo había ya asimilado con la utilización expresiva de la luminotecnia y la supresión de los decorados descriptivos[111].

La influencia de la pintura simbolista es evidente en las dos ilustraciones en las que alude a la relación amorosa entre el protagonista y Maud; en ellas da un tratamiento de la imagen de la mujer como un ente fantasmal y ambiguo, característico del simbolismo. Bartolozzi representa el enfrentamiento entre la tentación y el recuerdo del amor en el alma del Muchacho presentando su figura ingenua envuelta por un negro espectro con el rostro de Maud; un círculo oscuro que parece extenderse y aislar al protagonista del paisaje convencional de un pueblo, simbolizando la sugestión de "la voz de la sombra". Más explícito resulta el último dibujo, donde el muchacho aparece arrodillado en una playa ante la visión de Maud que llega en pié sobre una barca envuelta en un halo de luz de luna, "como una aparición, vestida de blanco"; alusión del autor al conocido arquetipo modernista de la "novia de nieve", que Bartolozzi interpreta en una imagen que remite a los espectros femeninos de Boëcklin o Puvis de Chavannes.

Lady Godiva.

Las excelentes ilustraciones de *Lady Godiva*, obra de Manuel Linares Rivas publicada en diciembre de 1911, poseen un innegable interés al ser posible su confrontación con varias fotografías de la representación de la pieza —estrenada en el teatro Español por la compañía de Dolores Bremón (15-I-1912)—: la comparación entre los dibujos de Bartolozzi y las imágenes del estreno pone en evidencia el abismo entre una interpretación poética y sugestiva de lo medieval y legendario frente a un concepto arqueologista y pintoresco, ejemplo palmario de la mediocridad de la escenografía española del periodo[112].

Bartolozzi ilustra la "Leyenda histórica en cuatro jornadas" basada en el célebre personaje inglés, con siete dibujos en los que vuelve a recurrir a la estética prerrafaelista, y especialmente a la peculiar evocación de la Edad Media y al misticismo de las figuras de Burne-Jones. En viñetas verticales, una disposición habitual en los retablos prerrafaelistas, presenta cuatro retratos de cuerpo entero de algunos de los protagonistas de la obra: Lady Godiva, el Duque de Foringdor, uno de sus prisionero y el bufón. Son dibujos muy sobrios, sin detalles de ambientación, que pudieran considerarse una propuesta de figurines para la representación; entre todos destaca la presencia fantasmal de Lady Godiva, vestida de luto con el rostro cubierto por un largo velo.

Completan el trabajo del ilustrador tres dibujos que escenifican momentos culminantes de la obra y sintetizan eficazmente su desarrollo. Muestra en primer lugar a Lord Godiva y sus hombres en la penumbra de una prisión, envueltos en una atmósfera de pesadumbre que capta perfectamente por medio una técnica de granulado. El dibujante perfila las diversas actitudes dentro del grupo: en primer término las figuras sentadas con el rostro humillado de tres hombres que representan a aquellos que responsabilizan a su señor de la derrota; detrás, en pie la figura más orgullosa de Lord Godiva y de Juan, el único que permanece fiel; al fondo y casi difuminadas, las siluetas de varios soldados que, subidos en las rejas, reciben desde el exterior la noticia de su próxima ejecución. La siguiente ilustración corresponde al momento culminante de la leyenda: Lady Godiva, cumpliendo la condición impuesta por el duque para liberar a su marido, recorre desnuda sobre un caballo blanco las calles de Coventry. Bartolozzi inserta el dibujo en una viñeta a modo de fragmento de retablo, suprimiendo todo detalle espacial y jugando con una perspectiva inverosímil; dota de un aire mítico a la escena realzando el hieratismo de las dos figuras de dos mujeres que conducen el caballo y la dramática desnudez de la protagonista, que oculta su rostro entre las manos; sin embargo, no elude la sensualidad de su cuerpo sinuoso, que simbólicamente subraya la ondulante melena negra. Por fin, el último dibujo representa el homenaje que el Duque de Foringdor tributa a Lady Godiva, rendido ante el heroísmo de la dama y la nobleza de los ciudadanos que renunciaron a la visión de su hermosura; el guerrero, con los ojos vendados como muestra de sumisión, conduce a la dama bajo palio. Nuevamente incluye el dibujo en una viñeta vertical y dota a la escena de un aire de misticismo y solemnidad.

El concepto simplificado y enormemente evocador de estas ilustraciones choca radicalmente con lo que dejan adivinar las fotografías de la representación de la obra en el teatro Español: una decoración que responde fielmente a los cánones del arqueologismo y peca de una enojosa minuciosidad en la representación realista de los árboles y las murallas —ladrillo sobre ladrillo— del pueblo inglés; incluso dentro de las convenciones de este tipo de pintura escenográfica, dan una impresión de absoluta mediocridad y falsedad. Tampoco el vestuario mejora dicha impresión, y el aire abigarrado de los conjuntos de damas y soldados parece confirmar las citadas observaciones de *D'Hoy* acerca de la mezquindad de la tradicional sastrería de teatros. Resulta definitivamente esclarecedor el contraste entre la ilustración donde Bartolozzi escenifica la imagen central del drama —Lady Godiva cabalgando desnuda— y una de las fotografías que corresponde a idéntico momento en la representación del Español; sin entrar en el aspecto de las fachosas túnicas blancas de las jóvenes que sostienen las riendas caballo, lo más chocante es la imagen de la bella actriz Dolores Bremón vestida con cierto descoco pero sin mostrar más desnudo que el de sus brazos. Una imagen previsible, de acuerdo con las pudorosas convenciones del teatro y la moral de la época, pero que evidentemente dejaba sin sentido alguno a la obra[113].

El pan ajeno.

Un último ejemplo reseñable constituyen las ilustraciones para el "drama en dos actos" del ruso Iván Tourgueneff *El pan ajeno*, publicado en *Por Esos Mundos* ya en 1916[114]. Bartolozzi renuncia de nuevo a todo detalle de ambientación y se centra en la caracterización de las figuras a través de una técnica cercana al expresionismo, a base de manchas de tinta y líneas desdibujadas; comunica una intensa sensación de tristeza y pesadumbre, a tono con el patetismo de la obra. Una sensación que —como se ha de ver— logrará transmitir ya en la práctica en el montaje de una adaptación a la escena de *Crimen y Castigo*.

Bartolozzi se centra en la figura del anciano Kusofkin, un hidalgo empobrecido constantemente humillado por el propietario de la casa que le acoge; asimismo, procura establecer la tajante separación entre las distintas clases sociales, clave en el planteamiento de la obra. Así, en el primer dibujo presenta la llegada de los amos, Olga y Pavel Yeltski, recibidos por Kusofkin y por los criados: sitúa en primer término, retratados con un trazo bien delimitado, a los elegantes propietarios; en segundo plano aparece el viejo, que refleja total sumisión en un rostro muy expresivo; al fondo, los criados forman una masa gris apenas abocetada. Una segunda imagen escenifica la burla cruel de los nuevos ricos, Pavel y su vecino Tropatchoff, que emborrachan al anciano Kusofkin; escena de siniestro patetismo que subraya perfectamente el dibujante retratando los rostros abotargados de los comensales y la figura grotesca del protagonista. El tercer dibujo corresponde al momento culminante del drama, cuando el hidalgo revela a Olga ser su verdadero padre; una escena que resuelve con habilidad distorsionando la perspectiva: la figura de la mujer, en segundo término, parece agigantarse, mientras que el anciano, retratado en primer plano, queda empequeñecido. Finalmente, el ilustrador recurre a una composición casi idéntica a la de la primera viñeta para aludir a la despedida del Kusofkin, quien con gesto de resignación se marcha de la casa, renunciando a su verdadera identidad por amor a su hija.

Al margen de la variedad de técnicas e influencias que Bartolozzi maneja en la ilustración de este y los anteriores textos, es significativa su tendencia a la simplificación, a la economía de medios y a la concentración como vías para conseguir una expresividad máxima; la evocación sustituye con ventaja a lo meramente descriptivo, desterrando el detalle y los aspectos pintorescos. En suma, considerando hipotéticamente el conjunto de estos dibujos como bocetos de una posible puesta en escena, son indicativos de un concepto francamente opuesto en el aspecto plástico a aquel que ofrecían los escenarios madrileños[115].

2.2. Bartolozzi y el teatro madrileño de los años veinte.

2.2.1. Decorados en colaboración con Francisco López Rubio: los estrenos en el teatro Fontalba y "El Cántaro Roto" (1926-1927).

Salvador Bartolozzi inicia en 1926, ya acreditado como uno de los más prestigiosos dibujantes españoles, su carrera como escenógrafo y figurinista teatral. Por estas fechas, otros compañeros de profesión como Penagos, Ribas, Isidro Ferrer, *D'Hoy* o José Zamora, habían entrado ya con distinta suerte en contacto con el mundo teatral madrileño, requeridos principalmente por su experiencia y talento como figurinistas para el género de la revista; sin embargo, la labor de Bartolozzi se vincula desde el comienzo a otro tipo de teatro con mayores pretensiones, y casi siempre sirviendo textos de cierta calidad innovadora.

En sus primeros trabajos en las temporadas 1925-1926 y 1926-1927 Bartolozzi trabaja secundado por el dibujante Francisco López Rubio, colaborador suyo también en el entonces recién fundado semanario *Pinocho*. Por las referencias de prensa parece ser Bartolozzi quien se responsabiliza de los diseños, limitándose López Rubio a la ayuda en la realización de los decorados. *Un héroe contemporáneo* (16-V-1926) y *La cantaora del puerto* (27-III-1927) fueron los dos primeros estrenos en los que intervinieron Bartolozzi y López Rubio al servicio de la empresa del teatro Fontalba. Entre estas dos fechas la pareja de dibujantes participó en una iniciativa de mucha mayor significación: las representaciones ofrecidas por "El Cántaro Roto", teatro de cámara dirigido por Ramón del Valle-Inclán en el Círculo de Bellas Artes en diciembre de 1926.

2.2.1.1. Estreno de *Un héroe contemporáneo*, de Claudio de la Torre (16-V-1926).

Salvador Bartolozzi debutó como escenógrafo en el teatro comercial con el estreno de *Un héroe contemporáneo*, ocasión que suponía también la presentación como dramaturgo del joven Claudio de la Torre. Existía cierta expectación en torno al autor por el prestigio que le había proporcionado el reciente triunfo en el Concurso Nacional de Literatura del año 1924 de su novela *En la vida del Sr. Alegre*. En *Un héroe contemporáneo* Claudio de la Torre no dio todavía la medida de su talento dramático; no obstante, aunque la crítica reprochó falta de vigor a su comedia, auguró al joven un futuro halagüeño[116].

La empresa del Fontalba demostró especial interés por presentar con dignidad esta obra de un autor "desconocido en el ambiente de escenarios y saloncillos" —así lo apunta *Heraldo de Madrid*—, con un reparto encabezado por Carmen Moragas, Ana Siria y Ricardo Puga, "avalorado en la intención de la Empresa por la presentación escénica —sigue el mismo periódico— encargada en punto al decorado a un dibujante famoso que también hace sus primeras armas de escenógrafo con la comedia de Claudio de la Torre"[117].

Magda Donato, en su habitual sección "Lo decorativo en escena" en las páginas teatrales de *Heraldo de Madrid*, analizó con detalle la escenografía de la representación de la obra de Claudio de la Torre. La periodista alaba en primer lugar la iniciativa del empresario de presentar un decorado moderno, hecho infrecuente desde la retirada de Martínez Sierra del Eslava:

> Acaba de dar el marqués de Fontalba una prueba evidente y plausible de preocupación respecto a la parte decorativa de la escena, al encargar las decoraciones de la comedia de Claudio de la Torre a un artista de fama, en lugar de confiarles, con la ligereza que aquí suelen tratarse estas cosas, a un taller cualquiera de escenografía.

Sin embargo, quizá haciéndose eco de las quejas del propio escenógrafo, la compañera de Bartolozzi se extiende en la critica a las limitaciones que la Empresa había impuesto a la realización plástica:

> Si se hubiera seguido hasta el fin el buen camino emprendido; si tan loable iniciativa se hubiera llevado a cabo completamente, puede asegurarse —a juzgar por los favorables efectos obtenidos— que el

Ilustración para el cuento de Francisco Flores García, "El ideal de Julia", *Por Esos Mundos*, 181 (II-1910)

resultado hubiera sido entonces magnífico, y que el teatro Fontalba se hubiera colocado de golpe, en cuanto a escenografía, en el lugar que corresponde a su categoría.

No ha sido así, empero, porque han faltado para ello dos elementos esenciales: la armonía del conjunto y la debida calidad de los materiales empleados

El primero —armonía del conjunto— casi está completamente logrado en el primer acto: el mobiliario y los accesorios, de buen gusto en todos sus detalles, casi corresponden al decorado, entonado en rojo, admirable de disposición, de color y de línea.

En la decoración de los actos segundo y tercero, en cambio, la armonía del conjunto casi ha faltado por completo: junto al decorado negro y blanco, originalísimo y moderno en concepto perfecto de traza, el mobiliario desentona, da vagamente la sensación de estar constituido aprovechando elementos de guardarropía, en lugar de haber sido ideado y fabricado "ex profeso" según exigen las reglas más elementales de la decoración teatral, a fin de que se fundan la apariencia corpórea y la apariencia coloreada de la escena.

Conviene señalar, en todos los actos, el raro esmero con que han sido cuidados los juegos de luces.

En cuanto al segundo elemento, el de la calidad de los materiales, celebro, y a la vez lamento, aprovechar esta ocasión para recalcar el error, hoy ya inadmisible, en que se halla todavía la mayoría de las empresas teatrales españolas: y es el de las decoraciones de papel.

No. Hoy ya no es posible en un teatro de categoría —sobre todo en un teatro que acaba, insisto sobre ello, de dar un gran ejemplo de dignidad artística—: no es posible utilizar tan pobres recursos de "trompe l'oeil", como es el simular con papel pintado puertas, ventanales y columnas de ébano.

¿Qué no hubieran podido resultar las bellas decoraciones creadas por Bartolozzi y ejecutadas por López Rubio, si las hubiese avalorado dignamente una mayor esplendidez de material en su realización?

Descartadas las razones de orden económico, que no pueden invocarse tratándose de teatro Fontalba, y los motivos de descuido, falta de interés o de buen gusto, que tampoco rigen en este caso, nada justifica este desdén del principio que está en la base de todas las teorías de la escenografía moderna, y que hace del arte dramático un aspecto del arte plástico. Ya condensó Taine este principio en su famoso axioma: "La escena es un relieve en movimiento"[118].

Los escasos testimonios gráficos del estreno corroboran la impresión de Magda Donato. En las fotografías se aprecia el decorado del primer acto, "un saloncillo tocador de una actriz en un teatro elegante", en el que contrasta la novedad de un interior de paredes surcadas de líneas sinuosas y de una puerta abierta al foro cubierta por cortinas y un biombo con motivos geométricos, frente al convencional aspecto del mobiliario y del vestuario de los actores[119]. Tales defectos son indicativos de la dificultad de romper con la rutina imperante en los escenarios madrileños; sólo esta rémora puede explicar lo que a la periodista le resulta injustificable.

No obstante, la iniciativa del marqués de Fontalba es también un signo revelador de que comenzaba a existir cierta inquietud en las empresas del teatro comercial madrileño en dar cabida a una renovación en la concepción de los decorados, quizá espoleadas por la insistencia con que el tema era tratado por la prensa de la época. El inicial impulso de Martínez Sierra comenzará a partir de estos años a dar sus frutos y a comprometer en el empeño a otras compañías, como las Irene López Heredia o Meliá-Cibrián. Un compromiso, por otra parte, muy restringido: limitado a un número escaso de obras y estéril al no ir acompañado por una renovación global de la concepción de la puesta en escena; restricciones que únicamente superará en alguna medida la compañía de Margarita Xirgu en el Español, bajo la dirección de Rivas Cherif.

Lo cierto es que tampoco la obra de Claudio de la Torre, una comedia de tesis desarrollada en interiores cosmopolitas y aristocráticos, parece que se prestara a excesivos alardes escenográficos. La leve intriga del matrimonio secreto del inconformista Enrique y la frívola actriz Margarita tiene lugar en dos decorados sumamente convencionales: el tocador de la actriz en el teatro y el lujoso estudio de Enrique[120]. Los decorados de Bartolozzi y López Rubio, de línea exquisita y ultramoderna, dan la impresión de estar próximos a las más elegantes y superficiales ilustraciones de las revistas gráficas de la época y responden a un concepto estético en el sentido más propio del *art déco* como tendencia surgida de la Exposición de París de 1925. Las reseñas del estreno dedican breves líneas de elogio a los escenógrafos, en general en un tono meramente formulario, destacando la modernidad de una presentación que en cierta manera pecaba de las mismas limitaciones que se le habían reprochado a Martínez Sierra[121]. Es preciso volver a insistir, sin embargo, que en este momento la simple innovación formal del decorado de Bartolozzi y López Rubio suponía un paso adelante frente a lo que la mayoría de las compañías madrileñas ofrecían.

2.2.1.2. Estreno de *La cantaora del puerto,* de Luis Fernández Ardavín (25-III-1927).

En la siguiente temporada Bartolozzi y López Rubio realizaron los decorados de *La cantaora del puerto* de Luis Fernández Ardavín, estrenada en el Fontalba por la compañía de Margarita Xirgu; contaron en esta ocasión con la colaboración de Peinador Checa y de *José D'Hoy*, quien diseñó figurines para los vestidos de la primera actriz.

En la representación de esta "historia de pandereta" la escenografía cumplía un papel muy relevante, tal y como destaca el mismo autor en la "autocrítica" publicada en *ABC*, en la que expresa su elogio a los responsables de la plástica:

> En *La cantaora del puerto*, el elemento escenográfico es importantísimo. Encargado de esta labor el gran artista Salvador Bartolozzi, puedo adelantar el prodigioso acierto con que, ayudado por López Rubio y Peinador Checa, ha dado realidad a lo que yo imaginé.

Curándose en salud, el autor subraya la búsqueda de brillantez en el espectáculo por si la parte literaria no llegara a satisfacer:

> Hemos procurado, y creemos haberlo conseguido, vencer las dificultades que ofrecían las numerosas mutaciones escénicas: de manera que no fatiguen al espectador. Y declaro, sin miedo, que en la parte literaria flaquease, la espectacular tendría por sí sola, singular interés[122].

Bien a su pesar, Fernández Ardavín acertó plenamente en su previsión; en efecto, la critica destacó el aspecto visual y espectacular de la obra valorándolo muy por encima del discurrir del verso fácil y de un argumento folletinesco cargado de tópicos de la peor especie, que en su reseña del estreno Díez-Canedo, resume telegráficamente con buen humor:

> [...] esta historia de una gitana, la reina de los cantares, enamorada de un torero y solicitada por un rajá, con su intento de rapto en el cafetín, su despedida a Sevilla desde el camarote presidido por la efigie de Buda, la suspicacia del jefe militar inglés que, allá en la India, presenta casi una reclamación diplomática, temeroso del influjo que la española pueda ejercer en el ánimo del soberano oriental, las venganzas de gitanos, la buenaventura, la casa del torero, la muerte de éste en el redondel y la persecución de la cantaora en Sevilla por el rajá y los suyos, que, en su deseo de pasar inadvertidos, no se desprenden del turbante [...]

El crítico de *El Sol* advierte en la construcción de esta rocambolesca "historia de pandereta" desarrollada en trece rápidos cuadros, la peor influencia del cine:

> [...] esta historia parece concebida como una película cinematográfica. Pero precisamente de las que el cinematógrafo ya no debiera hacer [...] el caso de *La cantaora del puerto* parece ser ése: una obra

> dramática vaciada de su contenido; película de bulto, cuyos letreros explicativos son los versos encomendados a los autores[123].

Hipólito Finat, en *La Época*, coincide con esta impresión de hallarse ante una obra de carácter cinematográfico, pero en el aspecto más banal y superficial del nuevo arte:

> La obra del señor Ardavín puede compararse a las proyecciones de una linterna mágica; a la colección de un álbum de tarjetas postales; a los romances heroicos de gusto popular. Pero jamás podrá aspirar a la condición de obra dramática[124].

También el crítico de *La Nación* Francisco Viu corrobora esa impresión, apuntando la influencia de otros géneros que convierten a su entender la obra en una "Incongruencia teatral donde se entremezclan la revista y el melodrama, el sainete y la película"[125].

Un breve reportaje publicado en *La Nación* refleja algunos pormenores anecdóticos y pintorescos del estreno y revela datos de cierto interés como la complejidad del montaje o la fragilidad de los decorados, que previsiblemente fueron pintados en papel:

> En la antesala del camerino de Margarita Xirgu, Bartolozzi y Ardavín bridan los nervios de pintor decorador y autor, respectivamente [...] Oímos aplausos y Bartolozzi llega congestionado a requerir al autor para que salga a saludar, y el vate no se hace rogar mucho.
>
> En el escenario hay un lío de tramoya como no recordamos en ninguna revista de gran espectáculo.
>
> Durante el entreacto nos enteramos de que la "Cantaora" se ha apoyado en una pared del decorado, que ha roto y que ha estado a poco que se comprometiera el éxito. Los actores están indignados sin comprender que la muy ingenua no sabe de artificios teatrales, y quizá la indolencia racial la llevó a recostarse en el fraude arquitectónico de una pared teatral, pérfida, inconsistente[126].

Este "lío de tramoya" era muy presumible a tenor de la estructura de la obra de Fernández Ardavín para la cual la referencia a "las revistas de gran espectáculo" parece ajustarse, tanto o más que la huella de lo cinematográfico. En la construcción de esta "historia de pandereta" la sucesión de cuadros se convierte en mero pretexto para presentar una serie de estampas típicas en las que sonara como única melodía el verso monocorde del dramaturgo-poeta: así ocurre en el primer acto, donde se asiste a las andanzas de Soleá "la cantaora" en un campamento de gitanos en los arrabales de Sevilla, a una escena amorosa con el torero José en el puente de Triana, y a otra de celos en un café cantante del mismo barrio. Sucede lo mismo en el segundo acto, donde los escenarios son un patio típico sevillano, un callejón del barrio de Santa Cruz junto al Alcázar, con la Giralda al fondo, y los jardines de la Alhambra de Granada; entre todos, especialmente expresivo resulta el desarrollo del cuadro octavo, en el palacio del hindú Annam —el rajá enamorado de la cantaora—: mera ocasión para lucir los decorados y sobre todo el espléndido traje oriental de la protagonista, que pasa por la escena, majestuosa, en silencio. En el último acto, en el que vuelven a aparecer escenarios ya conocidos, culmina esta colección de estampas tópicas con el encuentro del rajá y Soleá en el puente de Triana, tras la muerte del torero en la plaza[127].

Hasta diez decorados distintos debían servir los escenógrafos, y todos ellos parecían prestarse especialmente al pintoresquismo habitual de la escenografía tradicional. Sin embargo, el equipo dirigido por Bartolozzi evitó la rutina y plasmó en el escenario la original estilización de motivos españoles y exóticos que caracterizaba el arte del dibujante madrileño. La práctica totalidad de las críticas publicadas tras el estreno —que casi sin excepción vapulean la obra de Fernández Ardavín— ponderan el trabajo de los decoradores, al que conceden mucha más atención de lo usual; El elogio es mayoritario, aunque en algunos casos con ciertas restricciones[128]. Ambiguo es, por ejemplo, en el contexto de su agria crítica al autor, el juicio de Díez-Canedo:

> Al esplendor de la película contribuyen las decoraciones de Bartolozzi y López Rubio, muy entonadas y modernas de sentido, como pintura más que como escenografía[129].

Rafael Marquina, en *Heraldo de Madrid*, señala entre los escasos valores positivos del estreno junto a la interpretación de la Xirgu, la labor de Bartolozzi; al respecto destaca la armonización de las decoraciones con la figura del "Soleá" la gitana protagonista:

> Salvador Bartolozzi la sitúa estilizando el ambiente, encuadrándola en los motivos "esenciales" que la definen. [...] Salvador Bartolozzi, gran artista, y López Rubio, logran con el discreto acierto de unas decoraciones muy bien entonadas subrayar el patetismo que rodea la figura y que se diría que la gitana gusta de ostentar, como un clavel entre los labios.

Sin embargo, alude también a las limitaciones surgidas de la propia debilidad de la obra y que irremediablemente habían de reflejarse en los decorados:

> Salvador Bartolozzi se excede a veces en los límites usuales de lo decorativo tradicional; por ejemplo la casa del torero, el café cantante, etc., y todo adquiere enteramente aire de atracción turista, de lo que en realidad, tiene la culpa el poeta[130].

Por su parte, Manuel Machado describe la obra en términos plásticos como una "especie de pintura, francamente escenográfica, abocetada a la brocha gorda y sin mayores pretensiones artísticas", en la que encuentra sin embargo "sus vagos encantos de color y de claroscuro"; respecto a los decorados, coincide con Marquina:

> [...] el decorado vistoso y policromo de Bartolozzi y López Rubio tuvo de todo: pero dio, en general, apropiado fondo a muchos excelentes cuadros de la comedia[131].

Igualmente duros con la obra, otros críticos como Fernández Almagro y Enrique de Mesa son, por contra, mucho más favorables al trabajo de los decoradores. El crítico de *La Voz* reconoce en los decorados de Bartolozzi y López Rubio la continuidad en el impulso de renovación iniciado por Martínez Sierra y expresa la esperanza de ver frutos mejores en el futuro:

> La escenografía es un felicísimo alarde más de lo que pueden hacer en estos menesteres los señores Bartolozzi y López Rubio. Y a fe que es necesario mudar los cánones todavía establecidos. Después de la iniciación, que es justo reconocer al Sr. Martínez Sierra, la mayoría de los escenarios madrileños continúa poseída por el realismo más ramplón y trivial. Anoche, no; rincones sevillanos de diversa índole se ofrecían al espectador en sesgo nuevo, buscando el acorde cromático, sin prescindir de la exactitud en la evocación. Sevilla comunicaba su hálito inconfundible al campamento de los gitanos, al interior de la penúltima escena— admirablemente resuelta—, a la callejuela, al café cantante; preciso de tonos, cuadro, por lo demás montado con evidente pericia. Muy bien el patio granadino, con su ciprés y su galería abierta al nocturno[132].

Enrique de Mesa, que remeda en su crónica los ripios de Ardavín, sólo abandona el tono de mordaz sátira dirigida al "panderetólogo" para elogiar con grandes cumplidos al dibujante:

> Tuvo el éxito mejor
> —el del público espontáneo—
> Bartolozzi (Salvador),
> excelente receptor
> de lo moderno foráneo.
> Fondo culto, lápiz vivo,
> entra el pintor en la liza,
> y, a su manera, estiliza

el tema decorativo
y aun lo caricaturiza.

Temas del Asia lejana;
cuadros del medio andaluz;
café y puente de Triana;
una reja, una ventana;
y la noche sevillana
del barrio de Santa Cruz[133].

Según estas referencias, a las que poco puede añadir la escasa elocuencia de las fotografías del estreno[134], Bartolozzi llegó bastante más allá de las escasas expectativas de un mediocre texto, sin limitarse a realizar los decorados al uso que podrían esperarse de tal cúmulo de tópicos. Buscó en decorados y trajes la estilización de la estampa tópica española; una faceta que, como ya se indicó, venía cultivando con gran originalidad desde los dibujos su etapa parisina —entonces con crudeza goyesca— y que en esta misma época tenía su mejor expresión en la técnica sintética de sus carteles[135]. Necesariamente la modernidad de la plástica de Bartolozzi y su estilización había de chocar con las fallas de obra de Ardavín; así lo vio la mayor parte de la crítica y seguramente el público, cuya opinión simula reflejar el columnista de *Informaciones*:

—Fíjese usted en el fondo del cuadro y olvide figuras y versos. ¿Recuerda aquellas decoraciones tan modernas y tan justas? El cafetín sombrío, la calle del Agua; sobre ese fondo, ¿no chillan un poco los falsos colorines de unas pasiones de muñecos para la exportación? [...][136]

En suma, Luis Fernández Ardavín acierta en aspectos novedosos en la estructura de la obra, como la multiplicidad de escenarios y las rápidas mutaciones o la potenciación de la visualidad, aprovechando técnicas y motivos procedentes de la revista o el cine; por contra, ni el lenguaje ni los caracteres de los personajes ni las situaciones poseen una mínima consistencia. Este desajuste, que quizá hubiera pasado más desapercibido con una plástica escénica rutinaria, fue más chocante a causa de la calidad de los decorados y trajes del equipo dirigido por Bartolozzi; un hecho que, a juzgar por las optimistas palabras de la "autocrítica", el autor no había sabido prever.

2.2.1.3. "El Cántaro Roto": La representación de *Ligazón* de Ramón del Valle-Inclán y *La comedia nueva* o *El café,* de Leandro Fernández de Moratín.

La participación de Bartolozzi en "El Cántaro Roto" tuvo un especial significado en su trayectoria: supuso, por un lado, el inicio de una fructífera relación con uno de los promotores del grupo, Cipriano Rivas Cherif, con quien presumiblemente Bartolozzi entró en contacto a través de su compañera Magda Donato, activa colaboradora del "Teatro de La Escuela Nueva" (1920-1921); por otra parte, concedió al escenógrafo el raro privilegio de trabajar bajo la supervisión de un director de escena de la categoría de don Ramón del Valle-Inclán.

"El Cántaro Roto" había surgido como prolongación de la anterior empresa de Rivas Cherif, El Mirlo Blanco" (1926-1927), teatro de cámara reunido en casa de los Baroja[137]. El nuevo proyecto se planteaba como una oportunidad excepcional, al contar con la relevante presencia de Valle-Inclán en la dirección y una sede estable en el escenario del recién inaugurado Círculo de Bellas Artes. Lamentablemente, el enfrentamiento del dramaturgo gallego con la dirección del Círculo precipitó el rápido final de esta iniciativa de "ensayos de teatro" tras la celebración de tan sólo dos espectáculos: los días 19 y 20 de diciembre se representaron *Ligazón* de Valle-Inclán y *La comedia nueva* o *El café* de Moratín y el día 28 *Arlequín, mancebo de botica* de Pío Baroja —como *Ligazón*, previamente estrenada en "El Mirlo Blanco"—[139].

Salvador Bartolozzi y Francisco López Rubio fueron los encargados de las decoraciones de las dos obras de la primera función, y al menos hay certeza de la dirección de Valle-Inclán en el caso de la comedia de Moratín. El autor gallego seleccionó *La comedia nueva* como obra programática, con un sentido de crítica actualizada frente a la depauperada situación teatral contemporánea —significado que ya contaba con asentada tradición—; en este contexto, *Ligazón* quedaría como muestra de las vías alternativas que pudiera ofrecer una dramaturgia renovada y alternativa[139]. Es previsible, por ello, su intención de conseguir desde la director de escena una representación modélica que había de percibirse como antítesis de lo que censuraba. Este propósito parece confirmado por los testimonios que reflejan la supervisión cuidadosa de Valle-Inclán tanto de la actuación de los actores —entre los que se encontraba el propio Bartolozzi— como de la perfecta armonía de todos los elementos de la plástica escénica. Sin embargo, este último aspecto se vio fatalmente entorpecido con las escasas condiciones del escenario del Círculo de Bellas Artes, que en una entrevista posterior Valle-Inclán describía en los siguientes términos:

> El teatrito de Bellas Artes es una birria. El escenario mide desde la decoración del foro al telón de boca un metro y treinta centímetros. En esta miniatura de escenario las decoraciones no pueden entrar armadas, los muebles no caben —como se vio en la representación de *El café*, en la que el telón no alcanzaba a tapar las mesas del café— y los actores no se pueden mover [...] La instalación eléctrica es deficientísima[140].

Pese a tales estrecheces los resultados obtenidos por los artistas de "El Cántaro Roto" fueron valorados muy positivamente por parte de la crítica madrileña. Especialmente efusiva resulta Magda Donato, quien dedica al asunto un extenso artículo de su sección "Lo decorativo en la escena", subrayando la novedad que la dirección de Valle-Inclán había aportado al elemento escenográfico:

> Hace poco, cuando se inauguró el teatro del Círculo, al reseñar aquí la parte decorativa de aquella función escribí estas palabras (y perdóneseme la inmodestia de la cita): "Con lo apuntado basta para darnos la esperanza de que, tan pronto como esta buena intención sea servida por artistas escenográficos que realicen debidamente las decoraciones y dediquen al vestuario la atención inteligente, imprescindible para fundir toda la interpretación plástica en un conjunto armonioso, la sección de Literatura del Círculo se mostrará digna de la misión renovadora que le corresponde".
>
> Este deseo, que estaba en cuantos amamos sinceramente el arte teatral, se ha realizado con mayor perfección de lo que pudo imaginarse: el Círculo de Bellas Artes dispone ya de una compañía dirigida por D. Ramón del Valle-Inclán y la parte escenográfica está encomendada a la razón artística Bartolozzi-López Rubio [...]
>
> Subrayada ya con unanimidad por todos los críticos la significación que puede tener para el teatro español contemporáneo la creación de esta "Compañía del Cántaro Roto", solamente me incumbe, en nombre del "benjamín" del arte teatral —o sea, el arte de la escenografía— darle a nuestro gran D. Ramón las gracias con mucho respeto, con mucha emoción y con mucho cariño[141].

La primera de las obras representadas en la función del 19 de diciembre fue *Ligazón*, "auto para siluetas" que Valle-Inclán había escrito expresamente para "El Mirlo Blanco" y había estrenado en casa de los Baroja el 8 de mayo de 1926, con decorados de Ricardo Baroja[142]. La adecuada expresión de la sugerente plasticidad de esta obra, inspirada en las primitivas representaciones de sombras, dependía en la representación de la efectividad del juego de luces, que pudiera evocar el misterio de los contraluces y la presencia imponente de la luna. Según el testimonio de Magda Donato los escenógrafos del "Cántaro Roto" lo resolvieron a la perfección:

> En *Ligazón*, el juego de luces, adecuado al carácter de este "auto para siluetas", realza la armoniosa estilización del decorado: una fachada de casita encuadrada por altos, monótonos, trágicos álamos.

> Sobre ese fondo de aguafuerte, se destacan iluminados a momentos por la luz lívida de la luna, el traje gracioso de Carmen de Juan, la línea de Tanagra de Isabel O. de Palencia.
>
> Este acierto en el juego de luces es una nueva ocasión para rendir homenaje a la magistral labor de Valle-Inclán y los suyos: que si tal resultado han conseguido luchando con las dificultades de una instalación harto deficiente ¡qué no lograrían disponiendo de los elementos que se encuentran en cualquier escenario profesional! [143]

Por su parte, Díez-Canedo destaca la eficaz resolución de la iluminación y la escenografía de la obra: "Bartolozzi y López Rubio han compuesto una decoración esquemática, entrevista, como las figuras, a una luz no bien ponderada"[144]; Rafael Marquina disiente, y considera el decorado "demasiado construido todavía"[145].

La mayor locuacidad de las reseñas proporciona una información más detallada a propósito de la plástica escénica de *El café*, que Valle-Inclán cuidó con esmero y hasta el último detalle, guiando el trabajo de los decoradores, Bartolozzi y López Rubio, así como del encargado de la confección de los trajes, M. Iglesias. Magda Donato la describe con amplitud, haciendo hincapié en la armonía del conjunto:

> Casi no ha menester mencionar la propiedad histórica en el vestuario de la obra de Moratín; esta condición relativamente fácil de lograr, está ya bastante vulgarizada en nuestros escenarios, y así pasa a un plano secundario.
>
> Difícil, rarísima en cambio, es la armonía de las formas y de los colores, la entonación general, que requiere un minucioso esmero para evitar los choques de tonos, los contrastes agrios, no ya solamente entre unos y otros trajes, sino entre el vestuario y la decoración.
>
> Y de una importancia suprema es el resurgimiento en el vestuario del arte en que condensa el espíritu de una época pretérita.
>
> He ahí precisamente, además de la labor subalterna de propiedad histórica y de buen gusto, la obra maravillosa que ha sido llevada a cabo por don Ramón del Valle-Inclán y sus artistas en el vestuario de la comedia de Moratín.
>
> Labor doblemente plausible, si se considera que el resultado de tan minuciosos esfuerzo es —y así debe ser— de un escasísimo lucimiento.
>
> En efecto; nadie quizá habrá dejado de percatarse del perfecto ajuste del vestuario al estilo de los principios del siglo pasado; muchos habrán reconocido en el tipo de tal o cual personaje —menudean en esta presentación de *El Café* las caracterizaciones excelentes—, tal o cual figura de un cuadro de Goya.
>
> Pero la fineza de los matices, la elección del detalle de color, la armonía general de colorido en que no es posible subrayar una sola discordante, la intensidad "goyesca" de los tonos; la combinación, por ejemplo, del amarillo con el morado en el traje de don Serapio; el rojo del traje de don Hermógenes; el difícil matiz de la levita de don Pedro; la diferenciación de los distintos tonos de verde; la vibrante alegría del traje de Pipí, y tantos y tantos aciertos más, constituye una muy rara y muy inteligente labor de mosaico en que —he ahí el objeto supremo del arte escenográfico— cada pieza, bella y perfecta en sí, no cobra su verdadera significación, sino como parte integrante de un todo armoniosamente conjuntado.
>
> Parte de este hermoso conjunto es también la decoración del café, sobriamente entonada, muy discreta de ambiente y de "atmósfera"[146].

Enrique Díez-Canedo pondera la belleza de la decoración y subraya: "La sensación de época, en decorado y trajes, fue exquisita"[147]; en esta ocasión, coincide Rafael Marquina:

> La representación de *La comedia nueva* o *El café* merece un amplio elogio por el acierto unánime con el que artistas, intérpretes y decoradores alcanzaron a servirnos una reconstrucción fidelísima del ambiente y del espíritu de la comedia, y supieron dar con gracia, agilidad y con talento, una versión afortunadísima[148].

Muy significativa es la opinión de *Alejandro Miquis*, quien desde las páginas de *La Esfera* evoca la participación de Valle-Inclán, casi veinte años atrás, en su "Teatro de Arte"; aprovecha para reivindicar aquel proyecto y expresar su esperanza de que "El Cántaro Roto" recuperara y actualizara los propósitos de entonces. Por lo que se refiere a la plástica teatral, *Miquis* pondera la labor de los artistas, aunque expresa algunos matices frente a la escenificación de *La Comedia Nueva*:

> Pero, sin aconsejar a Valle-Inclán ni a sus colaboradores, puedo decir que en su primera función me hubiera gustado más que cada una de las dos obras representadas hubiese tenido la peculiar escenografía; a *Ligazón* le va bien un escenario de ensueño con luces veladas, aunque quizá no le fuera mal que cuando los personajes pretenden colocarse bajo la luz de la luna la luna se acusara más intensamente; pero, ¿por qué no hacer *La Comedia Nueva* con una escenografía realista, que pudo ser, mediante una figuración oportuna y prudente, una estampa de la época muy bella, y en la que las figuras de Moratín se hubieran movido sobre un fondo más apropiado y a más cruda luz? Tal como los vimos iluminados sólo por dos trozos laterales de batería parecían también figuras de ensueño, y, a mi juicio, no fue así como las concibió ni como las pinta Moratín.
>
> Y esta observación no puede tomarla nadie, ni seguramente la tomará Valle Inclán, como reparo de aguafiestas. Es, por mi parte, afirmación de mi eclecticismo ideal: todos los géneros y todas las escenografías, cada una para el suyo.
>
> No sé si he dicho alguna vez pero lo he pensado muchas, que para mí sería ideal una representación de *Don Juan Tenorio* con dos escenarios completamente distintos, uno para la primera parte, tan realista, y otro para la segunda, tan fantástica que se fundiesen en el acto de la cena... Ya sé que estas cosas no son fáciles de lograr en ninguna parte, y menos en un escenario hecho para otros fines, como el del Círculo de Bellas Artes; pero entre los colaboradores de Valle Inclán están Salvador Bartolozzi y Pepe Robledano, y ellos son garantía de que en los *Ensayos de Teatro* puede haber también ensayos de taumaturgia escenográfica[149].

Lamentablemente no quedan testimonios gráficos de las funciones dirigidas por Valle-Inclán que pudieran precisar el alcance de su trabajo y la equidad de las opiniones de los críticos. Con todo, el tono general de los comentarios de prensa da fe de su clara intención de llevar al escenario su original concepción de la plástica teatral, que superaba en mucho a la rutina decorativa madrileña. Al respecto es significativo el recuerdo de Victorina Durán de una conversación con don Ramón, entonces su profesor de Estética en la Escuela de Bellas Artes, en 1916:

> Recuerdo perfectamente la impresión que me produjo la manera como él concebía la presentación plástica de algunas obras de teatro. Con su fantasía se adelantaba a todos los atrevimientos que más tarde Alemania y Rusia llevaron a la escena. Me describió perfectamente los escenarios sintéticos y la escenografía estilizada hasta lo inverosímil. Entonces a mí me parecía que todo ello sólo era producto de la imaginación de D. Ramón. Me describió una escena (no recuerdo para qué obra) en la que él sólo precisaba una ventana al fondo, aislada sobre cortinas; una cuerda que atravesase la escena con la ropa tendida de los personajes y dos pares de zapatos, que "solos", darían la impresión de quiénes los calzaban[150].

Sumada al rechazo que el dramaturgo sentía hacia los actores de su tiempo, la mediocridad de la plástica en los escenarios españoles constituía uno de los impedimentos básicos que se oponían a cualquier

iniciativa de estrenar sus obras; así, en agosto del mismo año 1926, Valle-Inclán comentaba en una entrevista:

> Mis libros están llenos de campo: ese verde y dulce, mimoso, húmedo campo gallego. Piense usted que este campo habría de estar representado en el teatro por unos telones pintarrajeados... No, no puede ser[151].

De ahí la importancia de las funciones de "El Cántaro Roto", en las que Valle-Inclán da el difícil paso de intentar poner en práctica sus criterios desde el papel de director de escena y demostrar la posibilidad real de un plasmar un concepto total del teatro, en el que lo pictórico se revelase como un elemento fundamental. Un intento resuelto, al parecer con notable éxito, en la puesta en escena de *La comedia nueva*, donde superó el concepto arqueologista habitual en el tratamiento de la escenificación de ambientes del XIX, potenciando el poder sugeridor del color, con el referente de la pintura de Francisco de Goya —"la intensidad goyesca de los tonos" a la que se refiere Magda Donato—. Ese cuidado en "la elección del detalle de color, la armonía general de colorido en que no es posible subrayar una sola discordante" procurado por Valle-Inclán y sus colaboradores no respondían ya a un planteamiento pintoresco o decorativista, sino a la búsqueda de una evocación exacta; y no tanto en los detalles menores como en la entonación general. Una novedad que destacaba *Andrenio*, en *La Voz*, ponderando la perfecta armonización entre el color y el espíritu de la obra, y que aprecia también en la representación de *Ligazón*:

> Ofreció la representación un cuadro artístico bien conjuntado y una presentación escénica de buen gusto y de intención psicológica; paleta de colores goyescos es *La comedia nueva*, paisaje misterioso a media luz en el auto trágico del pacto de sangre y amor; en suma, un esfuerzo de acompañamiento del color al espíritu de las obras ¿Qué mas se puede desear? Perseverancia en los organizadores y en el favor del público[152].

Ya en un número de homenaje a Valle-Inclán publicado por *La Pluma* en 1923, el pintor y excelente ilustrador Moya del Pino había destacado la influencia del autor gallego en los artistas españoles contemporáneos, describiéndolo como "un escritor esencialmente plástico":

> El alma de sus personajes se nos revela por la acción y por el gesto antes que la palabra sea dicha, y la emoción que sentimos al leer sus obras es más bien el producto de una visión pictórica que de un minucioso análisis psicológico[153].

En efecto, Valle aplicaba como director de escena criterios análogos a los que regían su escritura y que expresó en repetidas ocasiones: Rivas Cherif recogía el mismo número de la revista *La Pluma*, distintas declaraciones del dramaturgo, entre las que se puede leer: "Yo escribo ahora siempre pensando en la posibilidad de una representación en que la emoción se dé por la visión plástica. El tono no lo da nunca la palabra, lo da el color"[154]. En una entrevista de 1929 en *Los lunes de El Imparcial* afirmaba: 'Todo el teatro es creación plástica. La literatura es secundaria. Por esto, lo indispensable es el estudio de los autores para conocer su escenario"[155].

Poco se puede añadir, a falta de imágenes, a propósito de la labor concreta de Bartolozzi y López Rubio en estas representaciones. Tan sólo es presumible la positiva influencia que pudo obtener el dibujante en contacto con Valle-Inclán, y aventurar la adecuación del personal estilo del dibujante —aquel talante "goyesco" que advertía Abril— a las intenciones del dramaturgo para la representación de *El café*. Lo cierto es que su trabajo, aunque fuera de forma indirecta, fue ampliamente reconocido; por otro lado, el hecho de que Valle-Inclán volviera a requerir al escenógrafo para uno de sus más destacados estrenos, el de la *Farsa y licencia de la reina castiza*, demuestra que había quedado cuando menos satisfecho de la aportación de Bartolozzi.

A juzgar por los resultados de estas funciones y teniendo en cuenta la trayectoria posterior de los protagonistas de "El Cántaro Roto", es indudable que la continuidad del grupo dirigido por Valle-Inclán y Rivas Cherif hubiera supuesto un decisivo paso adelante en la evolución de la moderna escenografía madrileña; sin embargo, de nuevo los inconvenientes materiales se oponían al esfuerzo y rigor de sus máximos valedores.

2.2.2. Bartolozzi, escenógrafo de la nueva compañía de Irene López Heredia. (1927-1928).

Bartolozzi inicia ya en solitario la temporada de 1927-1928 como escenógrafo de la nueva compañía de comedias de Irene López Heredia, formada tras la separación de su marido Ernesto Vilches. De nuevo el escenógrafo coincide con un personaje empeñado en la reforma teatral, el escritor y crítico Ricardo Baeza, por entonces director artístico de la López de Heredia. Antiguo colaborador de *Prometeo*, Baeza había ensayado ya propuestas de renovación de la escenografía —con presupuestos similares al "Teatro de Arte" de Martínez Sierra— en su efímera "Compañía Dramática Atenea" (1919) en la que colaboraron Fernando Mignoni y el figurinista Roberto Montenegro[156]. En esta ocasión Baeza, atento al lucimiento de la primera actriz, seleccionó un repertorio en el que se conjugaban las piezas de éxito seguro de los hermanos Quintero, Benavente o Linares Rivas, junto a otras de dramaturgos europeos como Óscar Wilde, Maugham o Chiarelli; prestó también especial interés en el cuidado de la plástica escénica, incorporando primero a Salvador Bartolozzi, Manuel Fontanals y posteriormente a Fernando Mignoni. La nueva compañía, según algunas notas de prensa, se sustentaba en un generoso respaldo económico, que en la parte escenográfica se tradujo en una gran riqueza en los decorados, muebles y vestuario[157].

Esta primera temporada la compañía no se presentó en Madrid y realizó una gira por las provincias del norte, a las que el propio Bartolozzi se desplazó en alguna oportunidad. Debutó en Zaragoza en las navidades de 1927-1928 y viajó después a Vitoria, Galicia (Vigo, La Coruña, El Ferrol, Lugo, Orense, y otra vez Vigo), Oviedo y Valladolid, antes de presentarse el Sábado de Gloria en Barcelona[158].

En la temporada de navidades en Zaragoza, la compañía presenta un repertorio compuesto por *Un marido ideal*, *El corazón manda*, *Lady Frederick*, *La máscara y el rostro*, *Rosas de Otoño*, *María Victoria*, *Amores y amoríos*, *Lo cursi*, *La mala ley*, *El camino de Francia* y, como pieza estrella, la comedia de los Quintero *Tambor y cascabel*. Bartolozzi realizó los decorados para *Un marido ideal* de Oscar Wilde, *Lady Frederick* de Maugham y probablemente los de *La máscara y el rostro* de Chiarelli. El éxito de los Quintero, *Tambor y Cascabel*, se puso en escena con la escenografía que Colmenero había realizado para la compañía Díaz Artigas —que todavía mantenía la comedia en cartel en el Reina Victoria de Madrid—, y los de *El camino de Francia* de Milne eran obra de Fontanals.

En la capital aragonesa así como en algunas de las ciudades visitadas se da noticia destacada de la presencia del dibujante, que era ya un personaje de cierta popularidad por sus ilustraciones y cuentos infantiles. El *Heraldo de Aragón* publica incluso una notable caricatura de Ugalde y anuncia su presencia:

> [...] La presentación escénica está dirigida por el notable artista Salvador Bartolozzi, de quien son los decorados, que desde ayer está entre nosotros[159].

Los comentarios de la prensa zaragozana sobre el decorado de *Un marido ideal* destacan el lujo y la modernidad, inusuales en las compañías de su tiempo, con que Bartolozzi envolvió las intrigas de los personajes de Wilde:

> La interpretación primorosa, a tono con el ambiente, con la luz, con los lujos de la escena, dirigida por un artista del pincel y de la ornamentación como Bartolozzi. El decorado modernísimo, simplista; las luces combinadas en contraste con la riqueza de muebles y objetos ornamentales, produjeron en el público comentarios altamente elogiosos[160].

…

> Velada de arte, en una palabra, la de anoche, a la que puso el más acabado complemento la presentación de la comedia; presentación fastuosa, cuidada, artística, como raramente se ve, con un decorado de Bartolozzi admirable de verdad[161].

A propósito de *Lady Frederick*, la única obra de la que hay testimonio gráfico, el crítico del *Heraldo de Aragón* M. Álvarez apunta la innovación estética de los decorados según la tendencia nacida de la Exposición de París de 1925:

> Los decorados, muebles y tonalidades de luz, de Salvador Bartolozzi, responden al modernísimo concepto del arte decorativo de la última exposición celebrada en París, cuya norma es la simplificación, y el sintetismo en los volúmenes y en las tonalidades.
>
> Es desde luego, una modalidad artística que necesitará de lucha para imponerse[162].

En efecto, corroboran la impresión del crítico dos fotografías del estreno de la obra en Barcelona, publicada en *ABC* (8-III-1928): muestran dos de los decorados de esta comedia de intriga, dos lujoso salones cuyos muebles, paredes y cortinas están animados con motivos geométricos con el sentido más superficial y decorativista del *Art Déco*. Ambiente ultramoderno, pero dentro de los límites que demandaba una obra realista como era la comedia de Maugham, en la misma línea con la que el escenógrafo había servido los decorados de *Un héroe contemporáneo*. Los elegantes salones de *Lady Frederick* bien podían responder al tipo de decoración de interiores que Sonia Delaunay desde su "Casa Sonia" de la madrileña calle Barquillo venía ofreciendo desde finales de la década anterior a algunos sectores de la aristocracia y alta burguesía[163].

De los estrenos de esta primera temporada quizá el título más interesante fue *El caballero Varona* de Jacinto Grau. Ricardo Baeza, íntimo amigo y significado defensor del dramaturgo, incluyó en el repertorio de la compañía de Irene López Heredia esta comedia, estrenada en el teatro Tamberlik de Vigo el 18 de febrero de 1928 con decorados de Bartolozzi, y presentada en Madrid la temporada siguiente, el 17 de diciembre[164]. Sin embargo, antes de este estreno en Madrid, en mayo del mismo año Bartolozzi va a conseguir el mayor de sus triunfos como escenógrafo con otra obra de Jacinto Grau, sin duda la más importante del autor catalán: *El señor de Pigmalión*, estrenada por la compañía de Pepita Meliá y Benito Cibrián.

2.2.3. *El Señor de Pigmalión*, de Jacinto Grau.

La consagración de Salvador Bartolozzi como uno de los primeros escenógrafos de su tiempo se produjo a raíz del estreno en Madrid de *El señor de Pigmalión* de Jacinto Grau; un acontecimiento precedido de cierta polémica y expectación en torno al autor, en el cual el papel del encargado de la plástica escénica, por el propio contenido de la obra, jugaba un papel muy relevante. Bartolozzi demostró en el diseño de los decorados y figurines una perfecta lectura del texto y una cabal comprensión de las intenciones de Grau, y logró plasmar sobre el escenario una interpretación plástica personalísima, justamente reconocida por el público y la crítica[165].

2.2.3.1. Jacinto Grau y la crítica de la escena española. Sentido de la escenificación de la obra.

Publicada en Madrid en 1921[166] la "farsa tragicómica de hombres y muñecos" fue estrenada en París por el "Théâtre de L'Atélier" de Charles Dulllin en 1923 y posteriormente por el Teatro Nacional de Praga, bajo la dirección de Karel Capek, en 1925. Pese al apoyo de algunos críticos, y singularmente del citado Ricardo Baeza, la farsa de Grau no había de estrenarse en España hasta siete años después de su redacción. A ello contribuía a buen seguro el difícil carácter del autor y el propio contenido de la pieza, ferozmente crítico con las estructuras del teatro comercial madrileño; un aspecto que, como ha señalado Dru Dougherty, es fundamental para la correcta comprensión de su puesta en escena[167].

Tal vez, la virtud máxima de la farsa de Grau fue la de ofrecer, junto a una lectura crítica del ambiente teatral español de una época concreta, unos contenidos susceptibles de ser interpretados universalmente y que John Kronik identifica con temas y formas propias del teatro de vanguardia europeo:

> Es decir, con la aparente bufonería de su "Farsa tragicómica de hombres y muñecos", Grau emprende el doble proyecto que sitúa al arte en primer plano en *El señor de Pigmalión* : un examen del arte dramático en su dimensión material —el negocio teatral en la España contemporánea— y en su condición ontológica —los orígenes del acto creador y las capacidades del ente ficticio—. La farsa, la comedia del arte, el guiñol, las máscaras, los mitos, el rito: estos signos de un vitalismo primitivo son medidas para contrarrestar el realismo. La tradición lejana sirve para borrar una tradición más inmediata. Este autoexamen trascendental del arte, sin embargo, metafóricamente implica una profunda investigación de la existencia individual[168].

Fueron estas sugerencias últimas las que hicieron la obra atractiva a los directores europeos y la convirtieron en un éxito internacional; pero lo cierto es que la farsa de Jacinto Grau se dirigía en primer lugar al público español contemporáneo, al que presentaba unos personajes del folklore nacional fácilmente identificables y exponía una crítica de determinados usos del teatro madrileño de su época; en ese sentido debe ser comprendida la representación de la farsa en su estreno de 1928. Por otra parte, ambos planos, la lectura crítica y la interpretación simbólica, no entran en contradicción desde una concepción metafórica de la vida como teatro y del teatro como espejo de la vida: la regeneración del teatro que Grau demanda en su farsa es igualmente la regeneración de toda la sociedad: la alienación y despersonalización que sufren los autómatas o los actores del teatro español eran fiel reflejo de la deshumanización de la sociedad que sustentaba ese teatro.

Jacinto Grau venía dirigiendo desde la prensa una crítica constante a las estructuras del teatro comercial madrileño, atacando su inmovilismo y su degradación. Tales críticas se plasman en esta farsa que satiriza ese mundo y propone como salida el regreso a las formas populares y primitivas; respuesta, por otro lado, similar a la propugnada por otros autores como Valle-Inclán o García Lorca. Un aspecto en el que Grau concreta esta crítica es precisamente el de la escenografía; así, en el semanario *España*, en fechas muy próximas a la redacción de su farsa de muñecos, tras un ataque furibundo contra todas las estructuras del teatro español, Grau se declara admirador de Gordon Craig y concluye:

> Lo más revolucionario en el teatro es restablecer en él el viejo y clásico concepto de templo. Representar bien y conseguir una escenografía consciente, adecuada, verdaderamente artística, que ayude a resaltar intensamente todo lo que tiene de plástico, de cuadro, de sensual, que es mucho, una gran obra maestra [...][169]

En un artículo posterior, publicado en 1926 en la "Página teatral" de *Heraldo de Madrid*, vuelve a lamentar —en la línea de Abril, Pedroso o Enrique de Mesa— el atraso de la escenografía en España. Frente a la inquietud sobre el tema en toda Europa —cita las aportaciones de Gordon Craig, Appia o el Teatro de Arte de Moscú, que aun sin llegar a soluciones definitivas, suponían una aportación más que notable—, el dramaturgo denuncia la desidia que, con escasas excepciones, caracterizaba a los responsables del teatro español:

> [...] este tema es entre nosotros la perspectiva de un futuro, porque actualmente, y en nuestro inmediato pasado, salvo excepciones, nunca se ha intentado nada serio en un sentido escenográfico [...] Los tapices auténticos, los cuadros de subido color pictórico y los muebles de verdad, por lujosos que sean, constituyen siempre un disparatado procedimiento antiartístico, completamente en desuso en los grandes teatros y mortales enemigos generalmente de la obra de arte [...][170]

Coherente con sus críticas, Grau plantea en el texto de su farsa una concepción de la escenificación de la obra que se saliera de los cánones rutinarios y que en su representación pudiera ser paradigma contrario a la

"actual barbarie teatral" de los escenarios madrileños. Una escenificación que expresara por sí misma la esencia de la farsa. Tal es la lectura apuntada por Dru Dougherty, que sugiere:

> We may thus read the scenography of *El señor de Pigmalión* as a sequence of plastic texts in wich the Spanish stage of the 1920's speaks about its profound crisis. The decor bares before us, as Grau intended, the play's emotional and intellectual center: the rage inspired by the theater's degradation and the conviction that a return to popular forms of theatralicality ponted the way toward revitalization of the stage[171].

Para este fin, Grau trata de encontrar una concepción plástica efectiva, basada en las modernas tendencias de la escenificación —de las que en diferentes artículos demuestra un mediano conocimiento— e intenta llevarlas a la práctica en su obra, como modelo y antítesis del satirizado teatro de su tiempo. El resultado, reflejado en las minuciosas acotaciones que detallan el aspecto de los decorados, los vestidos y la caracterización de los actores, tiende a una concepción ecléctica en la que se pueden adivinar tanto las sugerencias de Craig y Appia como la influencia, reconocida por el propio autor, de la estética de los "Ballets Rusos" y más en concreto de *Petrouchka*; una "solución mixta" —siguiendo la terminología de Henríquez Ureña— en la que se mezclan planteamientos de simplicidad en los decorados y el empleo de la riqueza cromática de los figurines, inspirados directamente en León Baskt o Picasso. Eclecticismo que podría resultar algo confuso, pero que parece ajustado a la acción de la farsa, fundamentalmente en el prólogo y los dos primeros actos —quizá más errático resulta el tercer acto—.

Siguiendo la lectura de Dougherty, Grau presenta en el prólogo y en los dos primeros actos dos espacios metateatrales contrapuestos: las oficinas de la empresa y el escenario. Reflejan el contraste entre unos empresarios al uso del teatro español, prosaicos y con escasos intereses artísticos, que sitúa en el prólogo en un decorado realista, frente a la figura de Pigmalión y sus nuevos actores, ubicados en un innovador decorado: un escenario dividido en distintos niveles, con las cajas de los autómatas en primer término y unos fondos a base de cortinas de tonos neutros. Dougherty aventura dos interpretaciones de este segundo decorado: en el primer acto, el escenario oscuro lleno de cajas similares a ataúdes simbolizaría la decadencia del teatro español, como una inmensa tumba en la cual los muñecos obedientes a Pigmalión serían una imagen de los actores atrapados en su mecanismo muerto; por contra, en el acto segundo —cuando los autómatas actúan por voluntad propia— se convierte en un escenario de *comedia dell'arte* en el que los actores recuperan la libertad del teatro primitivo. En el tercer acto, escenificado en una casa de campo de las afueras, se funden los dos espacios: el del teatro tradicional de los dramas rurales junto al del teatro primitivo de marionetas, sugerido por la presencia de los comediantes que gesticulan tras las cuatro grandes ventanas de la casa.

En uno de los diálogos del primer acto de la farsa se hace referencia expresa a la cuestión de la escenografía. Los empresarios acuden a conocer el montaje de Pigmalión y comentan:

> DON LUCIO. (Andando hacia atrás y llegando hasta cerca de las candilejas, para ver el efecto de las cajas,
> que resaltan en el sombrío de las telas) —No puede ser más sencilla la escenografía
> DON JAVIER.
> (Imitando a Don Lucio) —Sí, muy simple.
> DON OLEGARIO. (Yendo junto a sus compañeros y observando con ellos las cajas y las telas) —Esa costumbre de Pigmalión de poner las comedias con unas cortinas por todo decorado, no deja de ser una ventaja económica.
> DON LUCIO. —Sólo que una cosa es una decoración para muñecos, y otra para actores de verdad[172].

Grau pone en boca de los empresarios, modelo del inmovilismo y la rutina del negocio teatral, comentarios despectivos respecto a un procedimiento escenográfico diseñado por Appia; una técnica que describe en el ya

citado artículo de 1926, en lo que parece casi una paráfrasis referida concretamente a propósito de esta escena de su farsa:

> Nos referimos al conocido medio de las telas o cortinas con techo del mismo color, sustituyendo los bastidores y telones de fondo. En un fondo de tela obscura, cuyas tonalidades pueden cambiar las proyecciones de luz, cualquier motivo o iniciación tendrá un relieve poderoso [...] También los personajes se destacan más vivamente y con mayor prestigio y apersonamiento entre un fondo de tela, siempre que los trajes estén diestramente armonizados con los colores de las cortinas que sustituyen el decorado vulgar.
>
> Este procedimiento sólo exige buen gusto, tino en la elección de las iniciaciones y efectos de luz fácilmente conseguibles. Es, además de una gran economía.
>
> Y desde luego, es cien veces preferible a los decorados realistas, de que tan ufanos se muestran algunos actores y empresarios nuestros[173].

Si bien Jacinto Grau retrataba todavía así el desinterés de los empresarios españoles, lo cierto es que la situación había ido evolucionando, al menos como para permitir el estreno de su obra en los circuitos comerciales, coincidiendo con el interés por la renovación del teatro en la prensa y la apertura de miras de algunas empresas y compañías. No obstante, previamente, los indiscutibles aciertos de su farsa —su plasticidad y el sugerente planteamiento de temas universales— habían atraído a distintos directores teatrales europeos de la época, que ofrecieron distintas versiones según su particular lectura de *El Señor de Pigmalión*.

2.2.3.2. *El Señor de Pigmalión* en París y Praga.

La farsa de Jacinto Grau fue llevada por primera vez a las tablas en el Teatro Montmartre, el 14 de febrero de 1923, por Charles Dullin en su vanguardista "Théâtre de L'Atélier". Dullin, colaborador de Jacques Copeau en "Le Vieux Colombier", seguía la técnica simplificadora de su maestro aunque con un mayor eclecticismo; así, con distintos criterios de escenificación, en "El Taller" se representaban al mismo tiempo que *El Señor de Pigmalión* obras de Aristófanes, Racine, Villiers de L'Isle-Adam o Li-Li Wong. En la farsa de Grau —traducida para la ocasión por Francis de Miomardre— participaron entre los actores, el propio Dullin o Antonin Artaud como Pedro de Urdemalas. La revista *La Esfera* publicó un reportaje del estreno, firmado por García Maroto, con varias fotografías que muestran el aspecto parcial del decorado de los dos primeros actos. En el montaje puede apreciarse el planteamiento de simplicidad del discípulo de Copeau: ante un fondo neutro de tonos claros, las cajas de los muñecos aparecen dispuestas simétricamente en un sólo nivel; los arbitrarios motivos decorativos que las adornan —una flor, la luna sobre un cielo estrellado o distintas formas geométricas— componen un conjunto abigarrado de formas y colores. Por su parte, los muñecos presentan una caracterización muy grotesca en sus rasgos caricaturescos, casi de *clown*, excepto la muñeca Pomponina, de aire más refinado, como una delicada figura de porcelana[174].

El Teatro Nacional de Praga estrenó *El Señor de Pigmalión* el 3 de septiembre de 1925 con un concepto escenográfico mucho más recargado y complejo. De nuevo *La Esfera* se ocupa del evento en un reportaje gráfico con excelentes fotografías de los decorados del prólogo y de los dos primeros actos; también el autor del texto, Ricardo Baeza —que vuelve a reivindicar la farsa de Grau— hace una detallada descripción del montaje dirigido por el dramaturgo checo Karel Capek, así como de la escenografía de su hermano Joseph[175].

En el decorado del prólogo contrastaba la vulgaridad del mobiliario de la empresa con un fondo muy moderno, de paredes construidas a base de múltiples planos de diferentes tonos que daban sensación de movimiento y profundidad; sobre ellas se destacaban grandes carteles con el nombre de Pigmalión. La decoración situaba la acción en una estrecha franja de luz, ocupando el foro un oscuro telón; el conjunto —comenta Ricardo Baeza— resultaba sobrio y esquemático. Mucho más espectacular era la decoración de los

dos primeros actos: las cajas de los muñecos estaban dispuestas en un escenario de dos niveles comunicados por dos escaleras laterales; colocadas simétricamente y bien definidas, delante de unas cortinas oscuras abiertas en el centro para mostrar el hueco de la ventana por el que los muñecos huyen al final del acto segundo. Capek dispuso una escenografía de gran riqueza cromática combinando juegos de luces exteriores e interiores para realzar la presencia de las cajas, lujosamente decoradas con motivos geométricos, con formas y detalles relacionados con cada uno de los personajes que encerraban.

También puede apreciarse en las fotografías de *La Esfera* la eficaz caracterización de algunos de los actores; por el aspecto de su vestuario y del maquillaje de los rostros, parece que Capek quiso subrayar los rasgos patéticos de los hombres y muñecos de la farsa acentuando su carácter trágico, frente al aspecto más pueril de los actores franceses. Finalmente, al esplendor de la plástica se añadía la ambientación musical; una melodía "parca y accidental" compuesta para la representación por Alexander Podasevsky.

El magnífico montaje checo tuvo repercusión en la escena europea, y la obra pasó, entre otros, al repertorio del "Teatro de Arte" de Pirandello. Por supuesto, llegaron también sus ecos a la prensa española y se creó cierta polémica en torno a la figura de Jacinto Grau, acreditado como "dramaturgo europeo" y ausente de los escenarios españoles

2.2.3.3. El estreno en Madrid de *El señor de Pigmalión*.

Consciente del reto de estrenar en Madrid su "farsa tragicómica de muñecos y personas" tras los éxitos de París y Praga, el propio Jacinto Grau asumió la tarea de supervisión de la representación, con el consentimiento de los primeros actores de la compañía del teatro Cómico, Benito Cibrián y Pepita Meliá. De los pormenores de los preparativos del estreno da cumplida noticia desde marzo a abril de 1928 la "Sección de rumores" de *Heraldo de Madrid*, que informa a propósito del proceso de selección del escenógrafo y del apoyo económico de la empresa:

> Se dice:
>
> -Que hoy quedará resuelto si es Fontanals o Bartolozzi el "metteur en scène" que se encargue de montar plásticamente trajes, decorado, luces, y composición de grupos
>
> -Que de estos dos artistas, Benito Cibrián se concertará con el que pueda comprometerse para fecha más próxima[176].
>
> -Que, por su parte, la Empresa de gastos está dispuesta, en noble emulación con la Empresa artística, a no escatimar dispendio alguno para que la obra sea montada con el mayor decoro, al igual o mejor, si es posible que lo fue en el Atélier de París, o en Praga.
>
> -Que ha sido nombrado "metteur en scène", con toda la responsabilidad plástica de la obra, el gran Bartolozzi[177].
>
> -Que el decorado y los trajes de esta obra, tan esperada, están ya hechos, por Bartolozzi aquellos y por Fernando Cabezón éstos[178].

A partir de la selección de Salvador Bartolozzi —descartado Fontanals por motivos de disponibilidad— la actitud del autor hacia el artista fue de total cooperación y confianza, seguida de una gran satisfacción ante los resultados de su trabajo; sentimientos que reflejan en algunas entrevistas previas al estreno, cono la de *Trivelín* en *ABC* :

> El señor Grau *s'accroche* a nosotros, y no hace sino hablar de Cibrián y Bartolozzi [...]:—Y Bartolozzi ha hecho unos decorados y unos figurines geniales, ya verá usted—[179].

En otro reportaje —realizado por Juan G. Olmedilla en la víspera del debut— tras una charla en la que Jacinto Grau intenta explicar su ausencia de los escenarios madrileños y recuerda sus éxitos en el extranjero, el autor hace hincapié en la total libertad concedida al escenógrafo y en su responsabilidad en la

representación; precisamente fue Bartolozzi quien dirigió, de acuerdo con Cibrián, el último ensayo general para conseguir la total armonía de los conjuntos y de la iluminación; Olmedilla lo refleja así:

> De pronto, en el escenario del Cómico —donde hemos charlado en espera de la hora del ensayo general, frente a las magníficas decoraciones de Bartolozzi—, irrumpen Pepita Meliá —maravillosa encarnación española de Pomponina—, Benito Cibrián, admirablemente caracterizado en el papel de Juan el Tonto —el de menos texto en la obra, pero acaso el más peligroso y difícil—, y todos los comediantes de la aguerrida compañía, en traza unos de personajes reales, otros en guisa de fantoches... El escenario cobra una alegría, un movimiento inusitados en los ensayos de comedias españolas. Acuchillan los juegos de luces el tablado de la farsa. Gritan los carpinteros, trepan los tramoyistas... Sólo falta la presencia de Bartolozzi, que por comprensivo acuerdo de Cibrián será durante esta última prueba la suprema autoridad plástica de la escena.
>
> Ya llega el gran dibujante. Cibrián impone silencio y dice:
>
> —Ahora usted manda, Bartolozzi. Cuando todo esté a su entera satisfacción entraré yo. Yo que apenas tengo nada que hacer ya. ¡Fuera la concha! ¡Si se lo saben todo de memoria! [180]

Finalmente, en la "Autocrítica" publicada en *ABC*, Grau dedica una parte importante de sus líneas, más allá de las habituales fórmulas de rigor, a ensalzar la labor del escenógrafo:

> [...] en el caso presente es sinceridad, sin asomo de encomio obligado y convencional, declarar que lo que no es mío en la obra, su contorno decorativo y la pericia de los actores que la interpretan los creo acertadísimos. Bartolozzy (sic) es un gran artista, muy fino, y su labor es una garantía de que algo bueno y grato a los ojos hallará la gente espectadora para indemnizarle de lo que enoje en la fábula guiñolesca, cuyo ambiente exacto, dentro de lo que permiten nuestros escenarios, ha sabido dar el decorador, encargado en su integridad, como debe ser, de toda la plástica escénica: decoraciones, trajes, luces, grupos... [181]

En este punto sería conveniente recordar las consideraciones del dramaturgo acerca del papel del decorador en la escenificación; exigencias que, sin duda, a su entender cumplió el dibujante madrileño:

> Una de las principales preocupaciones de la escenografía moderna es sacrificar la personalidad del decorador al carácter y a la esencia de la comedia o la farsa que se represente. Una obra dramática, lo mismo que un cuadro o un poema, tiene su ideal atmósfera, su especial color y su recóndita sensación. Un gran decorador consciente se fundirá con la obra que trate de preparar para la escena, y cuanto mejor escudriñe en esa obra y más ponga de relieve la íntima emoción de ella, más procurará que la decoración, el vestido y el gesto de los personajes den en lo posible el alma de la comedia[182].

Tras el estreno del 18 de mayo, y pese al tono algo resentido con una parte de la crítica, el autor confirma en otra entrevista su satisfacción por el resultado de la representación. A su juicio, la pieza ganaba fuerza sobre el escenario gracias al talento de Bartolozzi y la dirección de Cibrián:

> —Vista con la perspectiva del escenario. ¿Qué le parece ahora su *Señor de Pigmalión* ?
>
> —Que tiene más fuerza escénica de lo que yo me figuraba. Que es teatro, aunque, según algunos, esté mal escrito su texto, por cuanto compruebo que conmueve y divierte al público. A esto ha contribuido, sin duda, el gran arte de Bartolozzi, plenamente acertado en la plástica de mi farsa, y la enorme, la extraordinaria intuición artística, reforzada con una gran pericia teatral de Benito Cibrián para dirigirla e interpretarla[183].

Al mismo Benito Cibrián, y a Pepita Meliá, dedica unas líneas en la nota "Al lector avisado" incluida en la edición de la obra que la colección *La Farsa* sacó a la calle el 9 de junio. En ellas, se muestra agradecido

ante la abierta disposición de los primeros actores frente al autor y al decorador; actitud clave para el buen éxito de lo que, a su juicio, constituyó un modelo de representación:

> Supieron —contra todo uso y costumbre en nuestras bárbaras prácticas teatrales— [...] dejar a su autor y al decorador eminente encargado de la plástica escénica en completa libertad de acción, dándoles la máxima autoridad [...], de tal modo, que, de haber mayor sensibilidad pública, se recordaría el estreno en Madrid del *Señor de Pigmalión*, en lo que se refiere a interpretación y contorno, como una de las primeras realizaciones integrales de arte teatral, realizadas en nuestro desmayado y rutinario tablado de la farándula[184].

2.2.3.4. Decorados y figurines de Salvador Bartolozzi para *El señor de Pigmalión*. La recepción de la prensa madrileña.

Los elogios dirigidos por Jacinto Grau a la labor de Salvador Bartolozzi fueron efectivamente compartidos por toda la crítica, que coincidió en reconocer su escenografía como un acontecimiento excepcional en los escenarios madrileños. Sin embargo, no tanta fue la coincidencia en otros aspectos como la interpretación de los actores —que al parecer tuvo ciertas lagunas— y, sobre todo, en cuanto a la obra misma: la "Farsa tragicómica de muñecos y personas, en tres actos y un prólogo" de Jacinto Grau mereció la alabanza de críticos como *Floridor*, Olmedilla o José Alsina, pero también severas censuras; el comentario de "no era para tanto" parece latir en no pocas reseñas, que razonaban sus reproches al autor achacándole el uso descuidado del lenguaje[185]. No obstante, gran parte de la crítica reconoció en su farsa una gran capacidad de sugerencia y, ante todo, la atractiva visualidad que surgía de su obra; al respecto son ilustrativas las opiniones de Enrique de Mesa o Fernández Almagro:

> ¿Qué efecto ha producido la farsa en el público? Puede asegurarse que el curso de sus escenas ha sido aplaciente para el espectador y penoso para el oyente [...][186]
>
> ...
>
> [...] Que *El señor de Pigmalión* realice valores plásticos, merced a los cuales acciones y pasiones se definen por sí mismos, es su mayor excelencia. Pero que el insistido desarrollo de algunos pasajes y la dudosa calidad de la literatura lo estropee, es su tacha más grave[187].

En suma, fueron sus virtudes como espectáculo visual las que atrajeron especialmente a espectadores y críticos; y, lógicamente, se otorgó al responsable último de plasmarlas en el escenario, Salvador Bartolozzi, un papel fundamental en el éxito de *El señor de Pigmalión*[188]:

> Junto al aplauso al autor de teatro (aplauso que no le fue regateado anoche) hay que registrar en primer término el del decorador. Bartolozzi ha pintado tres decoraciones admirables y ha dado vida plástica maravillosa a quince o veinte muñecos inolvidables[189].
>
> ...
>
> Entretenida sí lo es, la "farsa tragicómica de hombres y muñecos", en la parte confiada a los muñecos. Con ayuda del escenógrafo, un precioso espectáculo. El señor Grau ha tenido en el señor Bartolozzi el más acertado colaborador[190].
>
> ...
>
> Bartolozzi logró un éxito rotundo como decorador. Suyo es el escenario, muy original, y suya la graciosa y pintoresca presentación de los muñecos. Tuvo el admirable artista buena parte en el triunfo de *El señor de Pigmalión*[191].
>
> ...
>
> Salvador Bartolozzi gobernando colores, líneas, telas y volúmenes, ha conseguido una victoria de las que marcan fecha en nuestra escenografía. Decorado y trajes destacan el paso firme del talento y la sensibilidad. Todo en su lugar, el conjunto perfectamente entonado. Fantasía de la mejor[192].

...

Aplaudir muy fuerte a Salvador Bartolozzi por sus maravillosos muñecos y por toda su escenografía, mitad del éxito del espectáculo[193].

...

Bartolozzi ha sido insuperable colaborador en *El señor de Pigmalión*, él ha construido los escenarios y ha vestido los muñecos con un arte exquisitamente estilizado, gracioso y rico de color. Con Bartolozzi, la obra de Jacinto Grau ha tenido todo su relieve expresionista[194].

...

¿Había pensado en Bartolozzi al escribir su tragicomedia el señor Grau? [195]

Muestra inequívoca del interés que despertó el estreno constituye la nada habitual cantidad de fotografías publicadas por la prensa. Además, el citado número de *La Farsa* reproduce —de forma inusual en la trayectoria de dicha colección— los figurines y bocetos de los decorados realizados por Bartolozzi, así como nuevas fotografías de la representación[196]. Tal documentación confirma la indiscutible la calidad del montaje de Bartolozzi, y su excepcionalidad en el panorama de la escenografía española del momento.

Respecto a las anteriores versiones de Dullin y Capek, la labor de Bartolozzi hubo de sufrir las estrecheces derivadas de las escasas condiciones del teatro Cómico, las reducidas dimensiones de su escenario y la mediocridad de su luminotecnia[197]; tuvo a su favor, sin embargo, la directa supervisión del autor que, sin duda, se tradujo en una mayor fidelidad al espíritu de la obra, no reñida con la absoluta libertad creadora del artista madrileño.

En la construcción de los decorados Bartolozzi, de acuerdo con las intenciones de Grau, supo acentuar de modo conveniente el contraste entre el prólogo y los dos primeros actor. Frente al moderno aspecto del decorado de Capek, el dispuesto por Bartolozzi para el prólogo —la oficina de la empresa teatral— responde a las pautas habituales de la escena española: el falso ilusionismo basado en la minuciosidad y el detalle realista; ahora sólo estilizados por un toque caricaturesco en los carteles que anunciaban la presentación de Pigmalión. Realzaría de esta forma la aparición en el primer acto de una decoración muy novedosa, antítesis de la tradicional plástica teatral española.

La escenografía de los dos primeros actos es de gran inteligencia dentro de su simplicidad. Bartolozzi busca subrayar en el escenario, adaptándose a sus reducidas dimensiones, el contraste entre el fondo oscuro de las cortinas situadas en el foro y las cajas de los muñecos situadas en primer término. Aparecen éstas en tres niveles comunicados por una escalera central: en el nivel superior, las cinco cajas de las muñecas se distinguen de todas las demás por ser las únicas con motivos decorativos; entre ellas, destaca la de Pomponina con dibujos del Sol y la Luna frente a los simples motivos geométricos que adornan las del resto de las muñecas. Establece así con pericia una jerarquía acorde con la acción de la obra, en la que Pomponina es el centro de atención de todas las miradas de hombres y autómatas. Además, la sencillez y homogeneidad del aspecto de las cajas, con irregulares formas trapezoidales, se acerca a la intención de Grau de evocar un escenario lleno de féretros.

Tal simplificación potenciaba el efecto sugerente de la variedad de formas y colores de los muñecos en el momento en que Pigmalión los va presentando a los empresarios y al duque; escena que la crítica coincide en señalar como lo más sobresaliente de la representación:

Esta atención minuciosa, escrupulosa, ejemplar, de los espectadores, que había acogido con una comprensiva y alentadora salva de aplausos el final del prólogo, se tradujo al comienzo del primer acto —cuando todos los muñecos inventados por Pigmalión irrumpen en el escenario al conjuro de un mago escenográfico, Salvador Bartolozzi— en una nutrida ovación , que duró algunos minutos[198].

...

> [...] la dirección artística, [...] ha cuidado muy bien los efectos de conjunto, sobre todo el de la primera salida simultánea de los muñecos[199].
>
> ...
>
> Un aplauso franco para el señor Bartolozzi: sus muñecos son admirables. El momento de su presentación en escena vale ya un viaje hasta el teatro Cómico[200].
>
> ...
>
> El momento en que aparecen los muñecos es de una fuerza teatral enorme[201].
>
> ...
>
> El prólogo, en una decoración jugosa y entonada de Bartolozzi —¡qué enorme escenógrafo se nos ofrece en esta prueba!— es, a nuestro juicio, una excelente preparación de la farsa que se anuncia [...] Los tres actos que siguen al prólogo en *El señor de Pigmalión*, nos ofrecen, en primer término, una verdadera excepción de novedad: distribución escénica, las cajas de embalajes donde se guardan los muñecos y los mismos muñecos, primorosamente concebidos y humanizados por Bartolozzi[202].

Por fin, en el decorado del acto tercero el escenógrafo acentúa el esquematismo y la sobriedad: la casa de pueblo de paredes blancas, dibujada con líneas irregulares y escasos detalles de ambientación sugiere un espacio irreal; al mismo tiempo, sus dos amplias ventanas se convierten, con la presencia de los muñecos en la parte exterior, en la embocadura de un primitivo retablo.

En definitiva, lo que Bartolozzi parece buscar en su escenografía es, a partir de un criterio de gran simplicidad, crear un marco funcional plenamente adecuado para realzar la presencia de los actores; premisa que cumple manteniendo al mismo tiempo en los decorados la fidelidad al simbolismo que el autor otorga a los tres espacios escénicos. Lo que se plantea es un concepto plástico global, en el que los actores perfectamente identificados por medio del vestuario y la caracterización ocupasen el primer plano.

Y son, sin duda, los figurines y las caracterizaciones diseñadas por Bartolozzi para los autómatas de Pigmalión el aspecto de su trabajo que supera ampliamente los montajes anteriores. Los espectadores y críticos reconocieron en la singular apariencia de los actores del Cómico la proverbial maestría del dibujante en su faceta de creador de esculturas caricaturescas, quizá lo más popular de su trabajo en este momento junto a sus ilustraciones; así lo reflejan Enrique de Mesa o Díez-Canedo:

> El Sr. Bartolozzi, ya acreditado como excelente muñequero fuera de la escena, ha confirmado en esta su triunfo. Su imaginería popular está bien plasmada, proporcionadas las figuras, graciosas y justas en su expresión y en su arreo[203].
>
> ...
>
> Sus figurines son admirables, deliciosos. Todos conocemos los muñecos de trapo de Bartolozzi; al verlos, agrandados, moverse en escena, combinando a maravilla sus graciosas formas y llamativos colores, cedemos a su atractivo[204].

En efecto, como sugieren las fotografías de la representación y confirman estos testimonios, en la caracterización de los muñecos de carne y hueso de la farsa de Grau —al igual que la de trabajos posteriores, la *Farsa y licencia de la reina castiza* o su teatro para niños— el dibujante madrileño fue capaz de aplicar esa misma pericia del artesano en trapo, comunicándoles un halo de puerilidad y sugerencia ambigua inigualables.

En cuanto a su estética, Bartolozzi se acerca al concepto de estilización difundido por los "Ballets Rusos" de Sergio de Diaguilev: un sentido colorista y decorativo que responde perfectamente al sentido original de la obra y al propósito del autor. El propio Grau reconoce que había sido la impresión de su asistencia como espectador al ballet *Petruchska* lo que le había impulsado inicialmente a escribir su farsa[205]. En efecto, el autor catalán tomó elementos temáticos de este ballet, como el carácter de los autómatas capaces de albergar pasiones y sentimientos, o la idea del teatro dentro del teatro; sin embargo, el hallazgo que con

mayor coherencia asimila Grau es el de la búsqueda de la estilización plástica en las tradiciones populares, aplicada al contexto español. Estilización que en *Petruschka* se verificaba en los motivos del folklore ruso que inspiraron a Benoist, y que en otro de los montajes de Diaguilev, el ya conocido *El sombrero de tres picos*, Pablo Picasso había ya trasladado a la interpretación de motivos españoles, en un conjunto admirablemente resuelto[206]. Por su parte, Jacinto Grau propone en *El Señor de Pigmalión* una personal recreación de personajes del folklore y del teatro primitivo castellano, reuniendo a los tipos más significados: Pedro de Urdemalas, el Enano de la Venta, Pero Grullo, Mingo Revulgo, el capitán Araña, Ambrosio el de la carabina, Bernardo el de la espada, el Tío Paco, Lucas Gómez, Juan el Tonto, Don Lindo, Periquito entre ellas...; en el caso de las muñecas, algunos de sus nombres remiten al teatro clásico español —Corina, Marilonda, Dondinela y Lucinda—, mientras que el de la protagonista, Pomponina, parece sugerir un sentido infantil con evocaciones modernistas; ellas son "el trasunto más acabado de la hermosura femenina y terrenal". La asimilación de los motivos de *Petruschka* condujeron igualmente al dramaturgo catalán al empleo de la marioneta; elemento del teatro primitivo recuperado para la escena moderna por creadores de la talla de Alfred Jarry o Gordon Craig; desde una concepción análoga, Grau contrapone en su farsa la esencial teatralidad de los muñecos, confrontándola con la insuficiencia del actor de su tiempo[207].

El acierto definitivo de Bartolozzi fue el de saber captar estas intenciones de Grau de dotar a sus criaturas, desde un prisma moderno, del espíritu de la farsa inspirada en el primitivo teatro popular de títeres; pero además el artista supo potenciarlas en la representación y, siguiendo muy libremente las acotaciones referidas a la apariencia de los personaje, superar las sugerencias plásticas del autor. Aplica Bartolozzi un criterio de síntesis y estilización ajustado, más próximo a Picasso que al preciosismo de Baskt, y añade al mismo tiempo su personalísima óptica ingenuista. Los autómatas de Pigmalión se convierten así en pueriles marionetas de colores vistosos, con trajes llenos de detalles decorativos, pero sin perder nunca su propia y característica esencia popular; resuelve de nuevo la interpretación moderna de motivos populares españoles con idéntica maestría que ya demostrara en aquel cartel de "La Destrozona", que para Ramón Gómez de la Serna significaba "la verdadera orientación del arte español".

No obstante, la aportación más personal del dibujante a la representación es el matiz de absoluta infantilización de los muñecos. La contradicción entre su aspecto pueril con un carácter finalmente violento acentúa el carácter tragicómico de la farsa, subraya el elemento de crueldad y pesimismo que esconde la obra. Al respecto, los bocetos de los figurines, publicados en la edición de *La Farsa*, muestran unos tipos muy caricaturescos, con un estilo en el dibujo de gran simplicidad análogo al de sus ilustraciones para el público infantil. Esta imagen de los autómatas realza el carácter aniñado, inconsciente, que se revela en sus diálogos y en su forma de actuar en los dos primeros actos, potenciando en el tercer acto la paradoja de la violencia unos seres aparentemente inofensivos: juguetes de apariencia ingenua que son capaces de mostrar su crueldad, de rebelarse contra los seres humanos y de destruirlos. Para lograr plenamente estos matices, además de la adecuación del vestuario, Bartolozzi supervisó la caracterización de los actores con la utilización del maquillaje y unos postizos especialmente expresivos, casi a modo de máscaras; demostraba así un criterio absolutamente moderno, enfrentado al habitual descuido de esta faceta en los escenarios españoles[208]: algunas de las caracterizaciones —las del macrocéfalo enano de la Venta armado con un enorme mazo, el apicarado Lucas Gómez o el burdo Tío Paco— resaltan los rasgos más grotescos; el capitán Araña o Bernardo el de la Espada, con sus armas y uniformes de un imaginario ejército, semejan figuras de inofensivos soldados de plomo[209]; personajes como Periquito —señoritingo con un ridículo monóculo— Mingo Revulgo, Pero Grullo o Urdemalas visten trajes del día que chocan con el atuendo fantástico del idealista don Lindo, caracterizado un príncipe de cuento de hadas; entre las muñecas, todas con trajes de volantes muy vistosos y apariencia de juguetes delicados, destaca Pomponina, adornada como una flor con su vestido de capas en forma de pétalos.

En suma, Salvador Bartolozzi confirmó en su montaje de *El señor de Pigmalión* su capacidad como escenógrafo moderno y completo, ofreciendo al público del teatro Cómico un conjunto espléndidamente armonizado y una efectiva interpretación de la farsa representada; un espectáculo visual de gran calidad premiado con el refrendo unánime que resume el escueto comentario del veterano *Alejandro Miquis*:

> Bartolozzi en la postura en escena de esta obra —trajes, decorados, luces— ha conquistado un nuevo triunfo como artista depurado, moderno y exquisito[210]

2.2.4. Estreno en Madrid de *El caballero Varona,* de Jacinto Grau (17-XII-1928).

Como se indicó, la compañía de Irene López Heredia presentó en diciembre de 1928, en el madrileño teatro Infanta Beatriz, *El caballero Varona*; una obra que previsiblemente había de hallar un ambiente favorable después de la repercusión del estreno en mayo del mismo año de *El señor de Pigmalión*. Pero ni el público ni la crítica respondieron ante la nueva obra de Grau, y la decoración de Bartolozzi —enfrentado en esta ocasión a unos espacios sumamente convencionales— pasó totalmente desapercibida.

En *El caballero Varona* —"una de las más desdichadas producciones del Sr. Grau", en opinión de Díez-Canedo[211]— el autor enfrenta a dos personajes pretendidamente excepcionales: Eliseo Varona —don Juan sin escrúpulos que medra en ambientes elegantes por medio del chantaje y se considera a sí mismo un ser superior, fiel al egoísmo absoluto— y Alejandra, la sofisticada esposa de un tipo insignificante. Sitúa su primer encuentro en un balneario aristocrático donde el galán, con la colaboración de Rafaela, mujerzuela de poca monta, pretende sacar dinero al matrimonio; sin embargo, la fuerte personalidad de Alejandra desarma al frío y matemático Varona. En el segundo acto coinciden en la elegante casa solariega del Marqués de Lambrines; la protagonista, ahora viuda, busca ya abiertamente el amor de Eliseo, pero él la rehuye, considerándola una amenaza a su libertad. Por fin, en el último acto, ambos se encuentran en un lúgubre cuarto de una posada de pueblo; allí un joven pretendiente de la bella viuda se enfrenta a Varona, pero sufre el desdén de éste y el desprecio de Alejandra: la mujer propone entonces al caballero seguirle en sus andanzas, pero Varona, tras confesar su pasión por ella, el único ser superior que había conocido, vuelve a rechazar un amor imposible[212].

El jardín de un lujoso balneario aristocrático —típico espacio cosmopolita—, el señorial salón de una casa solariega de un pueblo del norte de Castilla o el cuartucho de la fonda son los tres espacios de esta comedia anodina y pretenciosa, en cuya puesta en escena Bartolozzi había de ajustarse a los presupuestos que ya aplicara a los decorados de *Un héroe contemporáneo* o *Lady Frederick*, sin mayores alardes. No obstante, Jacinto Grau incluye en el texto unas acotaciones extremadamente minuciosas, con especial detalle en los actos segundo y tercero, precisando el aspecto cada uno de los rincones y objetos de las habitaciones[213]; indicaciones quizá excesivas para el escaso bagaje de la obra, en las que pretende señalar un marcado contraste entre los dos primeros espacios, sumamente convencionales y muy habituales en las comedias burguesas, frente al miserable aspecto de la habitación de la fonda. El espacio de este último acto, recargado de objetos de dudoso valor simbólico —las estampas de la Virgen o del torero Espartero— y en el que choca la pobreza del entorno con el lujo de los objetos personales de Varona, sirve de marco al desenmascaramiento de los protagonistas y al descubrimiento final de sus debilidades.

Del montaje de Bartolozzi quedan escasas huellas; tan sólo se publicaron algunas fotografías del primer acto, en las que aparecen los actores reunidos en torno a una mesa en el jardín del balneario, y una instantánea del tercero, donde se aprecia el desaliñado entorno[214]. Tampoco las reseñas del estreno en Madrid proporcionan datos demasiado significativos: en la mayoría no se hace mención del decorado, y tan sólo José Alsina lo califica con el "digno de particular encomio" de rigor[215]; más explícito, aunque desde el punto de vista negativo, resulta el juicio del crítico del diario *Informaciones*, quien, descalificando en general todas las decoraciones de corte antirrealista asume el papel de "espectador ingenuo":

> La decoración del primer acto es un jardín entrevisto en un sueño de calentura. Lo que no se explica uno es que los bancos, las mesas, las sillas y las personas conservan sus líneas y las apariencias normales. No tenemos defecto en la vista sino para el paisaje. Para el paisaje y para las habitaciones de los otros actos[216].

Heraldo de Madrid refiere una referencia anecdótica, poco clara, del día del estreno con el expresivo título: "Grau se ha "enfadau"; quizá alguien en la compañía del Infanta Beatriz opinaba como aquel espectador miope:

> En efecto; antes de comenzar la representación, y por un "quítame allá esas decoraciones", en defensa de Salvador Bartolozzi, Jacinto Grau ha armado la —¡primera! — bronca y se ha marchado del escenario[217].

2.2.5. *Orfeo* en el "Caracol" (19-XII-1928).

A finales de 1928 Salvador Bartolozzi volvió a colaborar como actor y escenógrafo con Cipriano Rivas Cherif en otra de sus iniciativas de teatro experimental: el "Caracol". El grupo inició sus actividades en la pequeña sala Rex en el invierno de este año y fue incorporado dos años después a las actividades de la compañía de Margarita Xirgu en la etapa de Rivas Cherif como asesor de la actriz catalana en el teatro Español. Cipriano Rivas Cherif presenta esta nueva experiencia vinculándola a sus anteriores intentos, el "Teatro Escuela de Arte", el "Mirlo Blanco" y el "Cántaro Roto", y a los teatros de cámara de *Alejandro Miquis* y Francés: en un artículo publicado en *ABC* el director madrileño declara que el "Caracol" pretende ser "una cámara para espectáculos dentro del espectador", y alude a la "cifra Rex", nombre de la sala que acoge al grupo, traduciéndola como "Repertorio de Experimentos X= infinito"[218]. Pese su brevedad, la empresa supuso un importante paso adelante en el panorama del más avanzado teatro madrileño, tal y como señala Juan Aguilera:

> [...] los montajes del *Caracol*, por su modernidad, en algunos casos por su atrevimiento (no hay que olvidar que permanece la dictadura primorriverista), lo convierten en el más renovador de los teatros experimentales que hasta ahora ha intentado. El repertorio y las puestas en escena buscan sobre todo la modernidad, el teatro más vanguardista que Rivas Cherif ha representado hasta la fecha[219].

En la primera función del "Caracol", el 24 de noviembre de 1928, destaca la presencia de Azorín, muy interesado entonces en las formas más innovadoras del teatro. Azorín estrenó el prólogo de *Lo invisible* —debutando además como actor— y dos de las obras de esta trilogía: *Doctor Death de 3 a 5* y *La arañita*[220]. Las representaciones se sirvieron sin ningún tipo de decoración, simplemente con una cortina en el foro, siguiendo el criterio del autor, que en varios artículos publicados en 1927 había defendido la necesidad de que el decorado realzara fundamentalmente la presencia del actor, a su entender elemento básico del espectáculo teatral:

> Lo principal en una representación escénica, para nosotros, es el juego del actor. Y el juego del actor necesita, requiere, pide, exige una decoración sumaria, elemental, que no distraiga del gesto, del ademán, del movimiento, de la palabra del artista escénico.

Azorín expresaba su preferencia por las soluciones simplificadoras de Copeau, aunque sin descartar otro tipo de decoraciones de acuerdo con la estética de cada obra:

> La regla discreta, prudente, racional en materia de decoración escénica, será la siguiente: cada obra debe ponerse en escena según su tendencia, su modalidad, su estética[221].

Llama también la atención sobre la importancia de la iluminación en la escena y, uniéndose al reproche general de críticos y artistas, lamenta las deficiencias técnicas de las salas madrileñas:

> Y en la luz —en el llamado cuadro de luz— reside la superioridad del moderno director de escena sobre el antiguo. Es el cuadro de luz que todavía —excepción hecha del Alkázar— no se ha implantado en Madrid de un modo espléndido, moderno, científico[222].

De los espectáculos presentados posteriormente por el "Caracol" fue sin duda el estreno de la tragedia *Orfeo* de Jean Cocteau, el 19 de diciembre de 1928, el que mayor repercusión alcanzó entre crítica y público, obligando a la compañía a ofrecer una nueva sesión el día 22. *Orfeo* había sido estrenada en París el 17 junio de 1926 por la compañía de Pitoëff en su "Teatro de las Artes", con decoraciones de Juan Victor-Hugó y trajes de Gabriela Cahnel. En España — donde años atrás los "Ballets Rusos" habían presentado en teatro Real otra obra de Cocteau, *Parade*— la tragedia se conocía a través de la versión traducida por Corpus Barga y publicada en 1927 en la *Revista de Occidente*[223]; aunque los Pitoëff llevaban la obra en su repertorio, no llegaron a presentarla en la gira que realizaron por varias ciudades españolas en enero de este mismo año.

Corpus Barga, en el "Aviso del traductor" señala alguna de las claves de la versión de Cocteau del mito de Orfeo y Eurídice, teñida de humor surreal. Aventura algunas referencias pictóricas dignas de tener en cuenta:

> Literariamente, podría reducirse a unas cuantas imágenes. Adelantaré una, el lector buscará las otras: la Muerte se halla del otro lado del espejo en el que nos vemos envejecer. Las imágenes están puestas en acción. El autor dice, en una nota de sus notas, que ha hecho un poema en acción. Dice también que no ha puesto más que lenguaje pobre; como las materias plásticas de que a veces se vale Picasso, añade particularmente. Es verdad; aunque la pobreza no sea tanta que no pueda distinguirse algunas pinturas a lo Rousseau y otros matices, y desde luego alusiones ultrateatrales y extrateatrales no llamadas a distraer la lectura del poema como realizado.

Barga comienza este "aviso" dando unas indicaciones en principio dirigidas al lector, pero específicamente pertinentes a la hora de la representación:

> [...] Esta tragedia debiera leerse empezando por el final, por las notas sobre el aparato escénico. El autor no la ha escrito para que se lea, sino para que se represente. Hay que leerla representándosela a cada momento, según las indicaciones precisas del autor. Después de la época en que se pensaba que la poesía estaba llamada a desaparecer y el teatro era un arte secundario, se ha llegado a decir que en el teatro es donde puramente se realiza la obra de arte literario —en el teatro y en la poesía—. Pero, en la depuración del teatro moderno francés, se han establecido dos corrientes: la de los que piden la pureza en los textos, la vuelta a los géneros; y la de los que buscan la pureza, no ya en la literatura de teatro, sino en la representación, en el teatro mismo. La acción está en el texto para los unos. Para los otros, está en la escena.
>
> Con *Orfeo* se traduce al español la obra francesa moderna de teatro más escrita en función de la escena[224].

Coincide con Corpus Barga Cipriano Rivas Cherif, en un artículo previo al estreno publicado en *ABC*, al subrayar el valor principal de la tragedia de Cocteau y las pretensiones de la compañía:

> [...] la dignificación del juego escénico. Tal es el sentido de la obra teatral de Cocteau y la intención que me guía, con mis compañeros del Caracol, al requerir la curiosidad de nuestros espectadores asiduos [...][225]

Cocteau en el texto de su tragedia delimita perfectamente las condiciones de este juego escénico, con indicaciones precisas para la representación, especificadas en las acotaciones y, sobre todo, en el aviso preliminar sobre trajes y decorados —en el que se adjuntan dos dibujos explicativos— así como en las "notas sobre el aparato escénico" incluidas al final de la obra. A propósito del decorado, el autor advierte de forma admonitoria:

> No se podría añadir o suprimir una silla, distribuir de otro modo las puertas, porque esta decoración es una decoración útil en la que el menor detalle hace su papel, como los aparatos de un número de acróbatas[226].

Significativa es la referencia de Cocteau al "número de acróbatas", pues, efectivamente, varios elementos de las representaciones circenses —tan atrayentes para los artistas de vanguardia— se introducen en el juego de la obra: el caballo inteligente, la cabeza parlante, los trucos efectistas, la petición del reloj a un caballero del público…; se trata de una de las "alusiones ultrateatrales y extrateatrales" sobre las que advertía el traductor. La indicación supone además que el autor no pretende dictar unas notas meramente técnicas sobre la construcción del decorado, sino sugerir ante todo el carácter de la realización plástica que debía ambientar su tragedia. El tono del "poema en acción", del "lenguaje pobre" que el mismo autor identifica con algunas obras de Picasso y que al traductor le hace evocar las pinturas ingenuas del aduanero Rousseau, debía estar acorde con el espacio donde transcurre la tragedia, y que Cocteau describe así:

> Es un salón curioso. Se parece no poco a los salones de los prestidigitadores. A pesar del cielo de abril y su luz franca, se adivina que este salón está sitiado por fuerzas misteriosas. Hasta los objetos familiares tienen un aire misterioso [...]
>
> La decoración deberá recordar a los aeroplanos o navíos de engañifa de los fotógrafos de las ferias.
>
> Además, esta decoración se une con los personajes y los sucesos de una manera tan ingenua y tan dura como modelo y tela pintada en la pintura monocroma de las tarjetas-retratos[227].

En efecto, el espectador asiste a la tragedia de Orfeo en lo que parece una barraca de feria. El extrañamiento surge de esa relación entre ingenuidad y dureza: la muerte evocada aparece retratada en un espacio de pueril ingenuidad, evocada en el juego de la poesía de Cocteau.

En suma, el decorador del "Caracol" debía ajustarse a las condiciones impuestas por el autor, con la dificultad añadida de las paupérrimas condiciones del escenario de que disponía la sala Rex. Una difícil prueba que, a tenor de los testimonios gráficos y de las opiniones de los críticos asistentes, Bartolozzi superó con una eficacia y una brillantez extraordinarias, añadiendo además al resultado unas notas de su propia poesía en aquellos aspectos en los que el autor había dejado cierta libertad al escenógrafo.

La prensa de la época publica hasta cuatro fotografías de distintas escenas de la representación: el momento en el que el vidriero Chocaire, ángel guardián de Orfeo, ofrece ante la mirada de Eurídice un terrón al diabólico caballo inteligente; la imagen de un truco de gran efecto, cuando Chocaire queda suspendido en el aire ante la admiración de Eurídice mientras distraídamente busca Orfeo un papel en la librería; la llegada de la Muerte, joven elegante y hermosa, junto a Rafael y Azrael, ángeles ataviados como cirujanos, dispuestos a llevarse a Eurídice; por fin, el instante en que, en la escena decimoprimera, Chocaire, interrogado por el Comisario y el Escribiente bajo la atenta mirada del decapitado Orfeo, ve salir del espejo a Eurídice. Las fotografías dan fe además de la magnífica resolución del decorado, de la eficaz caracterización de todos los actores que representaron la tragedia de Cocteau[228].

Bartolozzi debió acomodar el decorado previsto por el autor para un escenario de dimensiones normales y forma regular, al de la sala Rex; un reducido e irregular espacio encajonado entre dos muros en ángulo recto y con una exigua plataforma. Sorprendentemente, el dibujante logró superar la huella de tales impedimentos, como muestran las imágenes de la representación y tal y como expresivamente confirma Arturo Mori, crítico de *El Liberal*:

> [...] Bartolozzi ha hecho el milagro de convertir en gran escenario emocionante dos metros de tablado[229].

La imaginación y destreza técnica de Bartolozzi se pusieron de manifiesto en la aparentemente imposible tarea de conservar en tales condiciones el efecto buscado por Cocteau. Contraviniendo alguna de sus rigurosas advertencias —el espacio rectangular en forma de caja se convierte en el pequeño e irregular triángulo del escenario de la sala Rex; las cuatro paredes se reducen a dos, obligando a concentrar en ellas las dos puertas, el espejo y los dos nichos; se suprimen el lavabo de loza y algunos de los objetos previstos por el autor—. Bartolozzi consigue ser plenamente fiel a aquello que Cocteau había especificado para la ambientación de su *Orfeo*. Con trazo ingenuo y jugando con tonos grises, diseña Bartolozzi una espléndida barraca de feria, el gabinete del prestidigitador envuelto en unas hipnóticas líneas ondulantes, lleno de sugestión. La disposición apretada de las puertas y los vanos queda aligerada por el contraste de los grises suaves con el negro de dos espacios misteriosos: el nicho del caballo, el caballo fantástico de tiovivo, y el espejo, la puerta hacia el infierno, delimitado por unos trazos blancos sobre una rotunda oscuridad[230].

La ingenuidad y el misterio de este espacio de infantilismo inquietante resultan absolutamente fieles a la intención de Cocteau y muestran a un tiempo la inequívoca huella de la factura personalísima de Bartolozzi. Tal coincidencia no puede ser casual si se tiene en cuenta un rasgo común que, salvadas las distancias, tiñe el humorismo de ambos artistas, tanto en su faceta de dibujantes como de dramaturgos: ese infantilismo que identifica al niño con la pureza y que condena al mundo adulto. En el teatro de Cocteau es un impulso que se eleva hacia lo sublime, hacia aquel "serafismo" que Ramón Gómez de la Serna adivinaba en él, mientras que a Bartolozzi, dramaturgo más a ras de tierra, le empujará al contacto directo con el público infantil.

Los figurines y la caracterización de los actores es también digna de atención. El dibujante se ajusta de nuevo a las indicaciones de Cocteau, que aconseja trajes del día, pero introduce diseños propios llenos de originalidad; especial mención merece la apariencia de Eurídice que, peinada con un particular tocado de líneas blancas, viste un traje corto de color claro estampado con formas geométricas, de corte y diseño similar a los que en esas fechas presentan algunos artistas de vanguardia rusos como Stepanova o Rodchenko[231]. Llama también la atención la caracterización de Rivas Cherif, ataviado con un traje de calle del día y barbado como los poetas de las pinturas de la Grecia clásica; Chocaire, el ángel-vidriero, viste ropas blancas de corte moderno y soporta sobre su espalda los espejos como trozos de cielo, objetos cuya claridad se contrapone al siniestro espejo negro del gabinete.

La realización plástica de Bartolozzi mereció el elogio general de los críticos que asistieron al estreno y que reconocieron la dificultad añadida derivada de las condiciones del escenario; en ello coinciden Luis Calvo, Díez-Canedo, Juan G. Olmedilla o José Alsina:

> La "mise en scène" fue resuelta con tino por Bartolozzi, el cual, dentro de las reducidas proporciones del tablado de la sala Rex, logró realizar artísticamente los detalles imprescindibles para la representación. El notable escenógrafo ha demostrado nuevamente su pericia y buen sentido escénico[232].
>
> ...
>
> [...] fidelidad en el espíritu de la decoración de Bartolozzi, obligado a acomodarse a un escenario de condiciones particularísimas: dos muros en ángulo recto, de los que avanza una plataforma harto reducida. Una entonación fina, gris, modificable por el juego de luces[233].
>
> ...
>
> Salvador Bartolozzi, [...] ha interpretado con certera inspiración la escenografía de Orfeo[234].
>
> ...
>
> Eficacísimo decorado[235].

La labor de Bartolozzi participaba, en suma, de la "delicada inteatralidad" y de la "sabia modestia", notas sobresalientes de la representación de *Orfeo* por el "Caracol" de Rivas Cherif, apreciadas por Rosa Chacel en las líneas finales de su sugerente ensayo "Orfeo-Cocteau" —publicado en la *Revista de Occidente*—

[236]. El artista madrileño, demostrando su proverbial versatilidad y pericia técnica, confirmó en la sala Rex su capacidad de comprensión y asimilación de las nuevas corrientes vanguardistas.

2.3. Bartolozzi y el teatro madrileño de los años treinta.

Salvador Bartolozzi comenzó la nueva década ligado definitivamente al mundo teatral madrileño, aunque ahora dedicado preferentemente al público infantil como director de una nueva compañía de títeres: el "Teatro Pinocho"; precisamente en estos años su trabajo de escenógrafo estuvo ligado muy directamente al trasiego de sus funciones por las diferentes compañías que sustentaban su espectáculo infantil y, en algunos casos, le requerían como decorador de algunas obras para adultos. Por otra parte, en este periodo Bartolozzi continuó su estrecho contacto con Cipriano Rivas Cherif —quien también apoyó su teatro para niños— tanto en grupos experimentales como en su actividad en la escena comercial.

2.3.1. Colaboración con la compañía de Margarita Xirgu en el Español.

Cipriano Rivas Cherif, en su intento de salir de los reducidos límites que podían ofrecer los teatro de cámara e incorporarse como director de escena a los circuitos comerciales madrileños, comenzó a trabajar desde 1930 como director o asesor literario y artístico de la compañía de Margarita Xirgu. Tras las fallidas experiencias con Irene López de Heredia e Isabel Barrón, el director logró finalmente, merced a la positiva actitud de la actriz catalana, un cauce apropiado para llegar al gran público; ambos impulsaron una serie de temporadas en el teatro Español, en las que el primer coliseo madrileño ofreció un escogido repertorio representado con excelente nivel artístico[237]. En lo referente a la escenografía, la compañía de Margarita Xirgu consolidó la renovación que empresas y compañías venían introduciendo tímidamente desde finales de los veinte. Rivas Cherif buscó la colaboración de los más renovadores escenógrafos y figurinistas del momento y, durante las cinco temporadas siguientes, estos artistas dispusieron por primera vez de unas condiciones materiales relativamente pero, fundamentalmente, de una adecuada dirección escénica; así, en este periodo realizaron algunos de sus mejores trabajos Burmann, Fontanals, Mignoni o Miguel Xirgu, entre otros.

La participación de Salvador Bartolozzi en las funciones del teatro Español fue especialmente destacada en la primera temporada (1930-1931), aunque su propia dedicación al espectáculo infantil condicionó, sin duda, su presencia en las siguientes, en las que realizó trabajos más esporádicos. Con todo, aun sin la continuidad de Burmann y Fontanals, en su relación con la compañía de Margarita Xirgu el escenógrafo colaboró eficazmente en el montaje de obras como *Fortunata y Jacinta*, *La Calle*, *La zapatera prodigiosa* o *Clavijo*, en el espectáculo de danza de "La Argentinita" y fue elemento destacado en el exitoso estreno de *El otro* de Miguel de Unamuno.

2.3.1.1. Estreno de *Fortunata y Jacinta* (16-X-1930).

El jueves 16 de octubre de 1930 la compañía de Margarita Xirgu estrena, en una de sus primeras representaciones en el teatro Español, *Fortunata y Jacinta*, adaptación de A. Soler, Manuel Díez de Amarillas y Enrique López Alarcón, de la celebérrima novela de Benito Pérez Galdós[238].

La adaptación de novelas al teatro, género hegemónico en los gustos del público, era muy frecuente desde principios de siglo, y el ejemplo paradigmático del triunfo de un novelista en la escena seguía siendo todavía en los años veinte Benito Pérez Galdós[239]; sin embargo, la pretensión de llevar a los escenarios una novela tan extensa, rica y compleja como *Fortunata y Jacinta* implicaba dificultades insuperables. Conscientes de ello, los autores de la adaptación estrenada en el Español precisaron en el subtítulo —"Variante escénica de algunos pasajes de la famosa novela de Galdós"— los límites de su intento. Concentrando algunos episodios de la novela, los adaptadores construyeron una pieza en tres actos y siete cuadros, enfocando la intensidad dramática de la obra en el personaje de Fortunata —interpretada por Margarita Xirgu— y reduciendo la complicada geografía de la novela a siete espacios dramáticos: el comedor de la familia Santa Cruz, una habitación en casa de doña Guadalupe, la sala de visitas de las Micaelas, el

hogar de Maximiliano y Fortunata, el cuarto de la casa de vecindad donde agoniza Mauricia, el comedor de la vivienda de doña Guillermina, y, finalmente, la habitación de la Cava de San Miguel.

Por esta necesidad de síntesis del texto dramático, en su puesta en escena era preciso identificar al espectador a través de la plástica con el complejo entramado de ambientes de la novela, con aquel Madrid creado por la pluma de Galdós. Así pues, sobre el decorador recaía una gran parte de la responsabilidad de hacer creíble y eficaz la adaptación en su representación; un propósito de cuya acertada resolución la "sección de rumores" de *Heraldo de Madrid* presumía ya, días antes del estreno, al informar de la labor de Bartolozzi:

> (Se dice) —Que Bartolozzi ha pintado para esta obra siete decorados de sorprendente humanismo, que serán otros tantos aciertos[240].

Ciertamente, el empeño exigía un esfuerzo de síntesis cuyo sentido adelanta Luis Calvo, siguiendo en algunos momentos el testimonio del propio Bartolozzi, en un texto publicado la víspera del estreno en las páginas de *ABC* :

> Hoy se estrena en el Español un traslado escénico de la famosa novela de Galdós, *Fortunata y Jacinta*. Margarita Xirgu ha encomendado el decorado y los figurines de esta escenificación a Salvador Bartolozzi. Dicho se está con ello —recuérdense sus intervenciones decisivas en *El señor de Pigmalión*, *La cantaora del puerto* y el *Orfeo* de Cocteau, en el Caracol— que al servir la obra galdosiana ha procurado interpretar con fidelidad, no exenta de cierto humorismo contemplativo el Madrid del 85 al 90 del siglo pasado, en que ha situado la acción, usando de cierta licencia poética, que en nada perjudica, antes bien realza, la realidad de la novela [...] Bartolozzi ha creído que el Madrid galdosiano de *Fortunata y Jacinta* tiene ya un sabor de época inconfundible, unos años posterior, en su verdad, a la que Galdós señala en la novela, y en que los adaptadores no han hecho hincapié con suprimir las leves referencias a sucesos concretos que la determinaban en el tiempo. Ese punto de vista, en que va incluido el novelista con los personajes a que dio vida, confiere a la representación de *Fortunata y Jacinta* la sugestión que Margarita Xirgu y Bartolozzi ha querido que le entre al público "por los ojos" apenas se alce el telón[241].

En el mismo diario, los adaptadores ratifican en la sección de "autocrítica" la peculiar visión de aquel Madrid que intentaba revivir el escenógrafo:

> Salvador Bartolozzi ha encerrado la maravilla evocadora del espíritu de cada cuadro en una estampita madrileña, que trasciende a Cuchilleros y San Lorenzo, que termina a La Cava y a Puerta de Moros[242].

El propio López Alarcón y Rivas Cherif ponderan la labor del escenógrafo en las páginas de *Heraldo de Madrid*, subrayando su aportación como un aliciente más del espectáculo:

> Salvador Bartolozzi ha dispuesto, con su arte seguro, los decorados a base de cortinas y forillos estilizados, y el vestuario, estilizado también, de la comedia[243].

De acuerdo con los testimonios de los críticos asistentes al estreno, el acierto de Bartolozzi fue pleno. Nuevamente se le concedió en las reseñas un papel destacado en el éxito de la representación de una pieza limitada por un empeño quizá demasiado ambicioso. Especialmente expresivo resulta Enrique Díez-Canedo al explicar las debilidades de la adaptación, sobre las que destacaba, a su juicio, el tino en la presentación plástica:

> Para resumir la impresión que estos siete cuadros producen no encuentro comparación más adecuada que la de una edición provista de ilustraciones. Parece que va el espectador enterándose de lo que ocurre por las ilustraciones y no por el texto. Y no me refiero a la plástica —notabilísima, en que Salvador Bartolozzi ha sabido encontrar el carácter de época, trayendo la acción unos años más acá de

> los tiempos en que Galdós la sitúa, sin mengua de su sentido, pero sin que se vea del todo la necesidad del traslado—, sino a la parte literaria, obligadamente rapsódica[244].

Floridor advierte igualmente la dificultad, imposible de superar, de la adaptación de obra semejante; apunta, no obstante, el acierto de los adaptadores a la hora de recrear el ambiente de la novela, potenciado positivamente por la labor de Bartolozzi:

> [...] Los señores López Alarcón, Amarillas y Soler acertaron en lo más importante. Lo plástico y sugestivo de la novela adquiría aún más acentuado relieve, como precioso documento del siglo XIX al evocar aquella época tan sugerente en las escenas y figurines trazados con gracioso estilo por Bartolozzi. Eran como bellas estampas madrileñas, de las que trascendía el grato perfume de cuanto alguna vez hemos añorado y sentido. Ello contribuyó en buena parte al claro éxito de la obra, de la que el auditorio salió excelentemente impresionado[245].

Más exigente, *Alejandro Miquis* matiza posibles defectos en la escenografía que surgían de las propias dificultades de la adaptación del texto:

> En cuanto a la escenografía, tal vez hubiera sido mejor situar la versión en la época de la novela, pero como está resulta, en cuanto a las figuras por lo menos, vistosa, y en cuanto al decorado habría que discutirle desde un punto de vista general, no cabe aquí ese análisis.
>
> Si fuese cosa de reparar en detalles, habría que pedir la desaparición rápida de un velador, con su florero y todo, que aparece pintado en uno de los telones [...] El cuadro tercero, las escenas en el convento de las Micaelas, resulta empequeñecido incluso por la reducción del decorado; Mauricia "la Dura" desaparece de escena cuando su figura tendría un máximo interés dramático, y nos falta la luz cálida del patio, bajo el sol que aún nos parecería poco para poner el cuadro escénico a la altura del capítulo de la novela, copiado de un aire libre de Sorrolla[246].

En el polo opuesto, J. Morales Darias en su reseña de *La Época* extrema el elogio y aconseja al público acudir al teatro aunque sólo fuera para conocer el trabajo de Bartolozzi:

> Con ser mucho el mérito de los adaptadores de la joya galdosiana y magnífica la interpretación que ofrece el conjunto que dirigen Margarita Xirgu y Rivas Cherif, es evidente que el éxito de la jornada de anoche en el Español fue debido principalmente a la "mise en scène".
>
> Si la ejecutoria artística de Salvador Bartolozzi no tuviese ya el más amplio refrendo, esta su labor en *Fortunata y Jacinta*, serviría para acreditarle como una de las primeras figuras en la escenografía. La plástica de aquella época en todos sus matices se manifiesta con tal propiedad en *Fortunata y Jacinta*, que este solo hecho es aliciente bastante a producir el incentivo de conocer la adaptación de la obra [...][247]

Así pues, sobre la discreta corrección del texto trazado por los adaptadores, sobresalieron en la representación los trajes y decorados en los que de nuevo demostró Bartolozzi su oficio de ilustrador. El dibujante fue capaz de producir en el público la impresión de fidelidad en la reconstrucción de una época; pese a la señalada desviación respecto a la verdad cronológica del tiempo de la novela, el montaje transmitió aquella imagen que guardaban la mayoría de los lectores de Galdós. Desde ese humorismo contemplativo al que aludía Luis Calvo, Bartolozzi evitó el pintoresquismo y la falsedad arqueológica tan frecuentes en los decorados que intentaban reproducir la época; así lo corroboran las fotografías publicadas en la prensa, que muestran unos interiores muy sobrios con detalles decorativos estilizados —en algunos casos caricaturescos, como el retrato del fallecido esposo de doña Lupe— y, sobre todo, unos trajes de acertadísimo diseño[248]. Más que el Madrid histórico Bartolozzi acertó a recrear el Madrid literario creado por Galdós, aquel que pudiera imaginar un lector que sólo conociera la ciudad y la época a través de la mirada del gran novelista; la

distancia temporal y el filtro literario habían convertido ya entonces el espacio reflejado en la pieza teatral en un ámbito casi ensoñado, irreal, tal y como observa el cronista de *¡Tararí!*:

> La obra, vestida por Bartolozzi, tiene toda la sugerencia de un bello sueño lejano y encantador: el del Madrid desaparecido para siempre[249].

El resto de reseñas del estreno coincide plenamente en el aplauso a decorados y vestuario; Fernández Almagro, José Alsina o Manuel Machado alaban el criterio estilizador y la propiedad en la reconstrucción de la época y el ambiente:

> Lindamente servida, escenográficamente, por Salvador Bartolozzi, los intérpretes de *Fortunata y Jacinta* pudieron moverse sobre fondos adecuados. Los interiores de casa burguesa —animados por oportuna indumentaria— en el corazón madrileño del siglo XIX han sido entendidos por Bartolozzi con propiedad y justa estilización. Consolas, cortinas, antiguo reloj de pesas, polisones, contribuían al patetismo de la evocación[250].
>
> ...
>
> Bartolozzi atinó en la mayoría de los cuadros, y el conjunto de la presentación daba, aun fuera del momento señalado por la novela, la impresión ochocentista que se requería[251].
>
> ...
>
> El decorado de Bartolozzi es algo verdaderamente artístico, que viene a ilustrar, no sólo con justeza expresiva la obra, sino a sugerir de modo admirable el ambiente[252].

Arturo Mori, en *El Liberal* recuerda además la responsabilidad en la dirección de Margarita Xirgu y, especialmente, de Cipriano Rivas Cherif:

> Margarita Xirgu [...] ha tenido en cuenta las exigencias de la época, y con las invenciones escenográficas de Bartolozzi, tan personal, tan respetuoso, a un tiempo con la verdad y con el estilo, y la vestimenta requerida por el asunto y por el año de gracia en que ocurriera, ha conseguido rendir al público totalmente. Y conste que al lado de Margarita está Rivas Cherif, buen consejero, en cualquier momento, de gusto novísimo y afanes irreprochables[253].

Quizá pocos ambientes como el madrileño podían encontrar un pincel más certero que el de Bartolozzi, observador curioso y burlón del Madrid castizo, tal y como recordaba Ramón Gómez de la Serna al recordar a su amigo poco después de su fallecimiento:

> Por como le he conocido, por como he visto que su lápiz actuaba como vara mágica a la que él había sacado punta, sé lo que vale su Madrid retrechero.
>
> Castillo famoso y gatera, pobre y quimérico, real y esbozado, tal como es, como si Lope y Ramón de la Cruz paseasen redivivos por sus calles, por sus costanillas, con hidalgos y golfos, el todo envuelto en una ráfaga genial a cuyo ratimago sólo un sagaz e impresionante artista como él sabía rizar el rizo.

Ramón, a propósito de la exposición póstuma de los dibujos de Bartolozzi en Madrid, explicaba el sentido de aquella versión renovada del casticismo creada por Bartolozzi o Gutiérrez Solana y propia de su misma escritura; exégesis perfectamente aplicable el sentido de los decorados de *Fortunata y Jacinta* :

> [...] hay un regazo de casticismo que es anterior a los primeros tiempos del siglo, cuya caja de cigarros abrimos nosotros, y que, sin embargo, da el tono de los bailarines de merendero de extramuros y hace actuales y más verdaderos.
>
> Quizá esas gorras altas no existían ya en la juventud de Bartolozzi, pero una sombra especial las siluetaba sobre los bailarines de gorras más chatas —se había sentado sobre ellas el tiempo,

aplastándolas—, y las mujeres ya no tenían siluetas tan zigzagueantes, pero había una apetencia evocadora de que así fuesen.

El artista no salva diez o quince años de una época, sino sesenta o setenta por lo menos, y por eso es muy verdadero el Madrid de Bartolozzi, como lo fue el de Solana. Los dos comenzaron a entrever su época un poco más allá que la que persiste en la colección anual de una revista[254].

2.3.1.2. *La calle,* de Elmer Rice (14-XI-1930).

Al mes siguiente del estreno de *Fortunata y Jacinta,* la compañía de Margarita Xirgu prepara una obra precedida por un gran éxito internacional y anunciada como un "drama norteamericano de intenso realismo": *Street scenes*, de Elmer L. Rice; *La calle*, en versión española de Juan Chabás. En esta ocasión, el alcance de la participación de Bartolozzi fue más restringido, como simple realizador del decorado sobre los bocetos que el escenógrafo Jo Fielziner había diseñado para el estreno de la obra en el Playhouse de Nueva York (10-I-1929); también supervisó el conjunto de la plástica, dirigiendo los efectos de iluminación.

Elmer L. Rice, conocido por su incursión en el teatro expresionista con *La máquina de calcular*, presenta en *Street scenes* un melodrama de clara inspiración cinematográfica, en el que la fachada de un vetusto edificio "de piedra gris, horrible" de un miserable barrio de emigrantes neoyorquino se convierte, más que en simple ambientación, en un elemento esencial de la obra; los personajes parecen como atrapados por este espacio claustrofóbico, condenados a convivir, pero separados por una incomunicación absoluta, tal y como sugiere Juan G. Olmedilla:

Vista una vivienda falansteriana de las grandes ciudades modernas con el gran ecuatorial de Elmer Rice, se piensa no en una visión panorámica del Mundo, sino en una nebulosa de mundos, confundidos a simple vista en una simple mancha estelar, pero separados entre sí por distancias incalculables[255].

El decorado de la obra, que reproducía con técnica fotográfica la fachada de un viejo edificio de dos plantas, y los efectos realistas de luz y sonido se anunciaron como grandes alicientes de la obra; valga como muestra el comentario de *Heraldo de Madrid*:

El decorado —el trozo real de calle que cabe en un escenario— ha sido minuciosamente construido conforme al modelo del escenógrafo Jo Mielztner, con que la obra se estrenó en Nueva York, y se representa actualmente en el teatro del Globo, de Londres. La iluminación escénica ha sido dispuesta por Bartolozzi, con proyectores que suplen las deficiencias de nuestro primer teatro en ese respecto. Los rumores de Nueva York, que son cierta vaga influencia del cine sonoro, dan ambiente a la representación de La calle, se consiguen con aparatos sonoros de gran perfección acústica[256].

Al respecto, el semanario gráfico *Nuevo Mundo* publicó un curioso reportaje sobre los preparativos de la representación en el que se refleja el dificultoso montaje de la obra. Las fotografías muestran el aspecto de la parte interior del decorado, un complejo entramado de andamios y estructuras de madera por las que los actores ascendían para ocupar sus puestos en las ventanas de la fachada del edificio. Ante el reportero Cipriano Rivas Cherif lamenta las deficiencias del primer coliseo de Madrid y la pobreza de su luminotecnia; comenta asimismo la instalación de elementos técnicos adicionales para la ocasión:

La magnificencia de la sala del Español no armoniza con la vetustez del escenario [...] Claro, echa usted de menos la luz central. Sin embargo, vea estos reflectores, adquiridos en Alemania. Es que, por la concepción anticuada del escenario, no podemos prescindir de las candilejas. Quedaría abajo una zona obscura. Bartolozzi no ha podido hacer más[257].

Lo cierto es que la obra despertó gran interés y la crítica madrileña dividió sus opiniones a la hora de juzgarla; el estreno llegó a suscitar un cierto debate sobre el realismo teatral, en general con posturas contrarias a la obra de Rice: Luis Calvo la considera despectivamente "realismo periodístico"; Luis

Fernández Ardavín la define como "fotografía elemental de dudosa eficacia"; Felipe Sassone, en un balance teatral de fin de año, contrapone como ejemplo cabal de realismo *Los andrajos de la púrpura* de Benavente[258]. Desde una postura contraria, Fernández Almagro defiende la habilidad de Elmer Rice para imponer sobre la anécdota —el asesinato de Sankey y Anna por el marido celoso, Franck Maurrant— la cruda impresión de una atmósfera gris, surgida de la observación fotográfica:

> Un poco de grand guignol. Un poco de chascarrillo popular y cuento de sobremesa. Un poco de cine sonoro. Y sobre todo, mucha fotografía. Fotografía de lo que se ve y de lo que se oye. En *La calle* vuelca Nueva York todos sus ruidos: motores, sirenas... Un avión, el elevado...
>
> En la tupida red de palabras y episodios, el tiro y el adulterio son la anécdota de mayor bulto. Pero no lo más esencial [...][259]

Respecto a la puesta en escena de la obra en el Español, la prensa destaca la certera dirección de Rivas Cherif, valorando la complejidad de concertar actores y maquinaria en perfecta disciplina. En efecto, el reparto incluía a un número elevado de actores que daban vida los vecinos de la casa, testigos y, en cierta forma, cómplices del asesinato y de las esperanzas de Rosa Maurrant (Margarita Xirgu) y el joven judío Sam Kaplau[260]. También el convincente aspecto del decorado así como los efectos acústicos cumplieron con total eficacia el efecto previsto por la dirección, tal y como refleja el cronista de *La Libertad* :

> Una calle de los suburbios de nueva York. Una calle muy bien fotografiada y sincronizada: los vecinos que toman el fresco; la señora que sale a darle un paseo a su perrita; la parejita que se besa cinematográficamente; el ruido de un aeroplano, de una locomotora, de una ambulancia, de las sirenas de la fábrica... Un trozo de calle reproducido con escrúpulos fidelidad. La acera y los escalones son de cemento auténtico[261].

Tan solo Juan G. Olmedilla hace mención de Bartolozzi, certificando el acierto de la iluminación de la obra:

> La presentación escénica de *La Calle* en el Español es, según informan el traductor Juan Chabás —joven escritor de probadas cualidades— y el director artístico de la Compañía, Rivas Cherif, copia fiel de la escenografía con que se representa *Street scenes* en el Playhouse de Nueva York, desde hace cerca de dos años. Nuestro excelente Salvador Bartolozzi ha logrado, jugando admirablemente un completísimo servicio de luces, dar ambiente perfecto a la obra[262].

Cipriano Rivas Cherif y su equipo de colaboradores ponen de manifiesto en este estreno la apertura hacia todo tipo de estéticas, incluida la realista. Pero, como demuestran las fotografías de la representación, la escenografía de *La calle* poseía una calidad que la situaba a considerable distancia de la rutina decorativa de los habituales los "interiores burgueses" de la escena madrileña[263]. La magnífica apariencia del decorado, así como los detalles sobre la utilización de la iluminación o la disposición de los aparatos de sonido, sugieren que el equipo de Rivas Cherif parecía remitirse, más que a la mediocre tradición de las decoraciones naturalistas españolas, al modelo del cine norteamericano, ya entonces omnipresente en las carteleras nacionales.

2.3.1.3. *La zapatera prodigiosa* en el nuevo "Caracol" (24-XII-1930).

En diciembre de 1930, Rivas Cherif resucita el proyecto del "Caracol", ahora incorporado a las actividades de la Compañía Dramática Española de Margarita Xirgu. En la primera de sus funciones, celebrada el día de Nochebuena en el teatro Español se presentó un espectáculo que incluía *El príncipe, la princesa y su destino,* "diálogo fabuloso de la China medieval", y el estreno de *La zapatera prodigiosa* de Federico García Lorca, cuya escenografía realizó Salvador Bartolozzi a partir de los bocetos del propio autor.

Desde su debut en los escenarios madrileños, el dramaturgo granadino había prestado especial atención a la adecuación de la plástica escénica en el montaje de sus obras. Acudió para ello a los más

innovadores escenógrafos de la época o a la colaboración de reputados artistas procedentes de otros campos: así, para el estreno de *El maleficio de la mariposa* en el Eslava (22-III-1920) Fernando Mignoni realizó unos notables decorados y Rafael Barradas unos figurines geniales; *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón* fue estrenada en el retablo del "Teatro Cachiporra Andaluz" con decorado del aguafortista Hermenegildo Lanz, quien confeccionó además las cabezas de los muñecos; Salvador Dalí se encargó de la novedosa escenografía de *Mariana Pineda* (estrenada en Barcelona el 24-VI-1927). Posteriormente, *Bodas de Sangre* (8-III-1933) se estrenó con figurines de Monfort y decorados de Manuel Fontanals y Santiago Ontañón; el mismo Ontañón sirvió los de *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* (5-IV-1933) y Fontanals los de *Yerma* (29-XII-1934) y *Doña Rosita la soltera o El lenguaje de las flores* (12-XII-1935); por fin, dos jóvenes pintores de la talla de Benjamín Palencia y José Caballero se hicieron cargo de la plástica en los montajes de "La Barraca"[264]. La simple mención de los artistas colaboradores evidencia la determinación de García Lorca de apartarse radicalmente de la rutina del realismo escénico español para ensayar fórmulas innovadoras; al respecto, el poeta afirmaba:

> El problema de la novedad del teatro está enlazado en gran parte a la plástica. La mitad del espectáculo depende del ritmo, del color, de la escenografía [...]

No obstante, Lorca consideraba fundamental la figura del director de escena a la hora de integrar esa plástica en la representación; la consecución de una "forma nueva" en la puesta en escena correspondía a la actuación del responsable de armonizar el trabajo de los intérpretes, la música. la luz y el color y los volúmenes de decorados y vestuarios; una figura que hecha de menos en los escenarios españoles:

> En lo concerniente a la forma, a la forma nueva, es el director de escena quien puede conseguir esa novedad, si tiene habilidad interpretativa. Una obra antigua, bien interpretada, inmejorablemente decorada, puede ofrecer toda una sensación de nuevo teatro [...] En el teatro español actual no observo ninguna característica. Sólo pueden contarse cuatro o cinco productores. Y avanza un tropel de gente imitándolos, peor casi siempre, naturalmente [...][265]

El propio dramaturgo tuvo ocasión de asumir dicho papel en diversos grupos minoritarios como el "Teatro Cachiporra Andaluz", "Títeres de Cachiporra", "La Barraca" o el "Club teatral Anfistora, en los que procuró atenerse a las premisas de innovación que propugnaba[266].

En varios de los estrenos de sus obras García Lorca intervino igualmente en la preparación de las decoraciones y figurines, para los que confeccionaba sus propios diseños: así lo hizo en su "Teatro Cachiporra Andaluz" con la colaboración de Lanz; asimismo, con motivo del estreno de *Mariana Pineda* preparó unos dibujos detallando la escenografía y figurines, aunque posteriormente Salvador Dalí se apartó francamente de sus bocetos, sustituyendo las borlas y formas redondeadas previstas por Lorca por líneas severas y fuertes contrastes de tono[267]. Así pues, no resultaba excepcional el hecho de que el propio autor diseñara los decorados y vestuario de la pieza estrenada en "El Caracol", que luego realizó Salvador Bartolozzi quizá con mayor fidelidad a sus bocetos que la guardada por Dalí. No obstante, al parecer tampoco llegaron a satisfacer plenamente al dramaturgo los resultados finales en la plástica de *La zapatera prodigiosa*, tal y como se desprende de sus comentarios en una entrevista previa al estreno:

> ¡Ah!... Escenario y figurines míos. Son cosas, la concepción y el ambiente, tan unidos a los tipos, sus trajes, sus colores, que es casi imposible surja una compenetración entre el que los confecciona y el autor que los ha visto moverse y vivir mientras corría la pluma[268].

García Lorca dispuso un muy sobrio interior para la obra: la casa del zapatero; una sencilla habitación de paredes blancas, con una gran ventana y una puerta tras las que se vislumbran las calles[269]. En uno de sus bocetos del decorado se puede apreciar un concepto algo distinto al señalado por la acotación: el poeta dibuja muy esquemáticamente con su trazo caprichoso un interior con dos ventanas y dos puertas en disposición

simétrica, con un tejado de perspectiva inverosímil en el centro. Sin embargo, las fotografías de la representación muestran un resultado más cercano al texto de la acotación inicial y evidencian la mano de Bartolozzi en la realización: un interior muy sobrio de paredes altas, con una gran puerta abierta al foro en forma de arco, y a su izquierda, una ventana con un exagerado marco de líneas quebradas; el trazo de todos estos elementos es marcadamente irregular, casi pueril, con el expresivo desdibujo habitual del artista madrileño[270]. En una de las paredes, a la derecha de los espectadores, incluye otra puerta más pequeña y junto a ella, unos zapatos pintados con cierto detalle, en los que se advierte claramente la factura del ilustrador de cuentos infantiles. Pese a las exigencias de García Lorca, los decorados de Bartolozzi sí sugieren el deliberado infantilismo que caracteriza a la farsa; un matiz que también Dalí había conseguido transmitir a los espectadores de *Mariana Pineda*, a propósito de la cual había advertido Díez-Canedo:

> Ya he dicho cuán esencial me parece la colaboración de Salvador Dalí en estas "estampas". Realizadas también sabiamente, como si se vieran con ojos infantiles —recuerdan al mismo tiempo a Picasso y las pinturas escolares de más jugosa espontaneidad— guardan íntimo enlace con el espíritu del drama[271].

En la plástica de *La zapatera prodigiosa* la puerilidad de los fondos armonizaba perfectamente con los vestidos diseñados por García Lorca. Las mujeres jóvenes vistes trajes inundados de colores chillones, animados por estampados de caprichosas formas geométricas y grandes lunares; como contrapunto a esta danza de tonos vivos, sitúa a su lado figuras de traza más severa, como las mujeres enlutadas o los varones, que en algunos casos muestran rasgos grotescos. No es arbitrario el uso del color, sino que responde a los caracteres de cada personaje, incluso matizando la evolución de sus sentimientos: así, la Zapatera aparece en el primer acto un vestido de un "verde rabioso" y en el segundo un traje "rojo encendido"; asimismo, el carácter de algunas de las vecinas se identifica explícitamente por los nombres que aluden al color de sus trajes —Vecina Roja, Vecina Morada, Vecina Verde, etc...—. A propósito del moderno diseño de los figurines, Margarita Ucelay ha apuntado la posible influencia de los realizados por Picasso para *El sombrero de tres picos*[272]. Sin desmentir dicha opinión, cabe señalar que aquel concepto colorista y estilizado había sido asimilado en multitud de representaciones del teatro madrileño a lo largo de la década de los veinte, tanto en el género de la revista como en el "teatro serio", y singularmente por el propio Bartolozzi en montajes anteriores al de *La zapatera prodigiosa*.

La intención de García Lorca en las decoraciones y figurines de esta remozada versión del inagotable tema de "el viejo y la niña"[273] era evocar en la resolución plástica de la obra el primitivismo del guiñol como espectáculo infantil y popular; así, en la acotación inicial, tras detallar el aspecto del decorado, añade: "Toda la escena tendrá un aire de optimismo y alegría, exaltada en los más pequeños detalles". También trataba de plasmar un tipo de colorido muy preciso, que sugiriera al espectador la factura tosca y expresiva de las estampas de los romances de ciego. Precisamente, una escena clave para analizar la concepción plástica de la farsa es el momento en el cual el zapatero se presenta disfrazado de titiritero ante su esposa: despliega un cartelón de aleluyas con cuadros "pintados con almazarrón y colores violentos"; este es el tono de esta "farsa violenta", teñida con el almagre primitivo y los cromos intensos de una aleluya popular.

A juicio de la mayor parte de los críticos, la escenografía de la obra logró comunicar aquellas sugerencias que el poeta pretendía transmitir al público; tan solo el crítico de *Nuevo Mundo*, "José Ido" se muestra reticente ante una presentación que considera inadecuada:

> [...] ni la indumentaria ni la escenografía, un poco rebuscadas —tal vez porque a eso obliga el "teatro experimental"— y que ponen en la representación un aroma anacrónico contrastante con algunos decires, han añadido nada al ritmo vivo y grácil de *La zapatera*[274].

Por contra, el resto de las reseñas ponderan las excelencias del montaje: Enrique Díez-Canedo adivina la huella de "Los teatrillos populares de Guiñol y Cristobica" y elogia el "certero espíritu y alegre trazo" de

Bartolozzi en la realización de los diseños del autor[275]; Juan G. Olmedilla subraya el éxito de la obra: "sin más roces que unas leves protestas, ahogadas por los aplausos, al fin del acto primero, gracias a la escenografía libérrima de Salvador Bartolozzi sobre bocetos de decorados y figurines del propio García Lorca, y merced a la interpretación, entusiasta y heroica de Margarita Xirgu"[276]. Reflejando una impresión análoga, Fernández Almagro apunta la eficacia de plástica escénica como realce del tono de ingenuidad de la farsa:

> El sentido infantil, popular y burlesco del decorado y la indumentaria, imponiéndose instantáneamente a los ojos, preparó al auditorio. *La zapatera prodigiosa* es, de seguro —cabía pensar— una farsa en la que los valores humanos propios de todo arte se harán perceptibles gracias, en cierto modo, a los recursos y al estilo de esos teatrillos de feria en que todavía cabecea una de las más viejas tradiciones del teatro !Milenario abolengo el de esos retablillos, sede pintoresca de unos muñecos que recogen, cruzando años y países, en su tosquedad elemental, ecos de remota clasicidad, de farsas del Renacimiento, de Roma y de París.
>
> [...] el fondo retiene su valor infantil y popular a la vez. El decorado y los trajes, con buscadas puerilidades de factura y colores chillones, mueve a pensar en estampas populares y hasta en ese papel picado de los vasares andaluces. El escenario prejuzga en algún sentido la acción y la atmósfera creada la explica en su desarrollo, asociando lo plástico como un elemento más.
>
> [...] Al buen conjunto de todo el espectáculo contribuyó, con la interprete, Salvador Bartolozzi, que ha servido bien la intención del autor[277].

Igualmente, Luis Araujo-Costa se refiere en su reseña de *La Época* a la acertada armonía del conjunto:

> Los bocetos de decorado y los figurines de Federico García Lorca realizados por Salvador Bartolozzi, así como la música y canciones populares obtenidas y transcritas por el autor, llevan el mismo diapasón de la obra y se armonizan en síntesis bien lograda con el pensamiento, la interpretación, el alcance y el estilo de la "farsa violenta"[278].

Por su parte, Manuel Abril destaca la intención de García Lorca de recurrir a una fórmula de "estampa", asimilando a la escena los conceptos de la pintura moderna:

> [...] supone entender el teatro como lo entiende el pintor —o una clase de pintores, por lo menos—, supone dar más valor al *cuadro* que al *sucedido* "

El crítico juzga plenamente conseguido tal empeño en el montaje de "El Caracol" y pone de manifiesto su audacia y modernidad:

> La decoración, deliciosa: acierto pleno; ya por las sugerencias y bocetos debidos al propio autor, ya por la realización en interpretación —magnífica— de Burmann (sic), estaba dando el tono y la manera a la dramática. Este estilo y el modo es hoy, por lo que respecta al dibujo, familiar hasta en los periódicos de modas. ¿Por qué no ha de ser aplicable a la dramática? Este es uno de los experimentos que el teatro experimental de El Caracol, tenía, efectivamente, que ir llevando a la escena[279].

En suma, el trabajo de Bartolozzi sirvió con eficacia la plástica de la obra, en este caso ajustándose estrictamente a los propósitos de su autor. No obstante, con la perspectiva de otros montajes análogos cuyo referente era también el teatro de guiñol —como los de *El señor de Pigmalión* o *La reina castiza*— y en los cuales el artista tuvo absoluta libertad, su labor en *La zapatera prodigiosa* transmite una impresión de menor expresividad, sin duda por la rigidez de atenerse a diseños ajenos. Por otra parte, el mismo García Lorca consideró este montaje como un simple ensayo para teatro de cámara y otorgó valor definitivo a la versión estrenada por la compañía de Lola Membrives en 1933 en el teatro Avenida de Buenos Aires; el encargado de la plástica fue en aquella ocasión Manuel Fontanals, que con mayores medios y quizá más acierto que Bartolozzi, contribuyó al brillante espectáculo que describe Díez-Canedo:

Es además, con el luminoso decorado de Fontanals y con sus graciosos figurines, de vivaces colores, un maravilloso espectáculo, de estilizaciones a la vez líricas y caricaturescas[280].

2.3.1.4. Presentación del espectáculo de "La Argentinita" en el Teatro Español (8-III-1932). Antonia Mercé "La Argentina" y la renovación del baile español.

Salvador Bartolozzi volvió a coincidir en los escenarios con Federico García Lorca al cabo de unos meses, en el espectáculo nacido de la colaboración del poeta y la cantante y bailarina Encarnación López Júlvez "La Argentinita", presentado en el teatro Español el 8 de marzo de 1932. Amiga del literato desde años atrás, desde la llegada de Federico a Madrid en 1919, "La Argentinita" había participado ya en algunos de sus proyectos, como el citado estreno de *El maleficio de la mariposa* en el Eslava. Reunidos ambos en Nueva York en febrero de 1929, García Lorca arregló para la cantante y bailarina un repertorio de canciones populares españolas, luego grabadas en disco por "La Voz de su Amo", que las lanzó con éxito al mercado español en febrero y marzo de 1931; esta colección de *Canciones populares antiguas*, —interpretadas por "La Argentinita", acompañada al piano por Federico— incluía versiones de "Las tres hojas", "Romance pascual de los peregrinitos", "Sevillanas del siglo XVIII", "Los cuatro muleros", "Anda jaleo", "Zorongo gitano", "Romance de los mozos de Monleón", "Nana de Sevilla", "El café de Chinitas" y la "Canción antigua de las morillas"; alcanzó gran popularidad y mereció los parabienes de un crítico tan exigente como Adolfo Salazar[281].

"La Argentinita" incluyó en su espectáculo de bailes nuevos números con la escenificación de estas canciones, animada —según su propio testimonio— por Cipriano Rivas Cherif y Margarita Xirgu quienes le abrieron las puertas del Español para su presentación[282]; por su parte, Salvador Bartolozzi colaboró en el montaje confeccionando modernos decorados y figurines precisamente para la parte correspondiente a la escenificación de las canciones de García Lorca. El resultado fue muy aplaudido por la crítica, que destacó la eficaz labor del escenógrafo; así, Díez-Canedo encomia el espectáculo "enriquecido con bellos decorados sintéticos de Salvador Bartolozzi"[283] y José Forns, en *Heraldo de Madrid*, pondera el acierto del decorador para dar realce adecuado a los romances y cantares seleccionados por el poeta e interpretados por la bailarina:

La Argentinita ha hecho, en efecto, un verdadero estudio de cada una de las canciones; ha creado un ambiente y un tipo en cada una de ellas; ha encargado a Bartolozzi unos decorados sintéticos y acertadísimos, capaces de hacer resaltar sobre ellos la figura como un verdadero dibujo viviente[284].

Tanto el crítico de *La Época* como *Floridor* en *ABC* dejan constancia de la novedosa factura de los escenarios y trajes diseñados por Bartolozzi:

[...] fondos y figurines de Bartolozzi, son decoraciones y trajes, de franco humorismo y línea moderna, que realzan el arte de la intérprete y la belleza de los trozos populares recogidos por García Lorca[285].

…

La innovación ha consistido en escenificar sus bailes, con adecuado y expresionista atuendo de Bartolozzi, y en decir canciones y romances populares extraídos de nuestro tesoro folklórico por García Lorca y armonizados por el impar poeta de los romances con alada gracia [...][286].

En la primavera del año siguiente, el dibujante realizó un nuevo decorado para una velada en la que los mismos protagonistas, "La Argentinita" acompañada al piano por García Lorca, ilustraron la conferencia de Rafael Alberti titulada "La poesía popular en la lírica española"; en este singular evento, celebrado en el Español el 6 de mayo de 1933, Bartolozzi realizó su trabajo junto a Santiago Ontañón, habitual colaborador del poeta[287].

Los espectáculos de "La Argentinita" se incorporaban al impulso de renovación y dignificación de los bailes españoles que, iniciado por la exótica Tórtola Valencia, había logrado difundir con gran éxito por

Europa Antonia Mercé, "La Argentina". Tras el triunfo de su interpretación de *El amor brujo* en París en 1925, la bailarina decidió crear un espectáculo de baile asumiendo el criterio riguroso de los Ballets Rusos en el montaje de la plástica escénica[288]. Contra la vulgarización de la "españolada", en unas declaraciones publicadas al año siguiente, "La Argentina" hacía un llamamiento a bailarines, músicos, poetas y artistas plásticos para participar en su compañía; y, en efecto, en sus *Ballets Espagnols* —creados en 1928— contó con la colaboración de artistas tan destacados como Gustavo Bacarisas, Fontanals, Beltrán Massés, Néstor, Gustavo Durán o el propio Bartolozzi[289]. En una entrevista posterior, Antonia Mercé recordaba con orgullo tal iniciativa, aclarando su criterio selectivo y las exigencias de su dirección:

> Yo lo dirigía todo. Claro que empecé por financiarlo todo: es la única manera de que los que sólo tienen dinero no intervengan con su mal gusto en la realización de lo que imaginamos los artistas. Yo escogía los pintores, los modistos, los músicos [...] Sin hacer españoladas, depurando y estilizando lo que España es. He presentado en el extranjero una España que para muchísima gente culta, incluidos españoles, es "más España" que la España de verás[290].

Ángel del Río, en el volumen publicado en 1930 en homenaje a la genial artista —en el que también participó con sus versos García Lorca— confirmaba el alcance de su labor en pro de la dignificación del baile español, ponderando su exquisito criterio en la renovación de la plástica escénica:

> La Argentina además de bailar, dirige: composición, decorado, trajes llevan el sello de su personalidad. Las mil posibilidades de expresión, color, de ritmos, líneas y pasiones existentes en el baile español se estilizan en colores exactos[291].

Salvador Bartolozzi había publicado ya en 1922 unos excelentes apuntes del natural en el semanario *Nuevo Mundo* —reseñados en el capítulo correspondiente— en los que exaltaba la figura de Antonia Mercé y la categoría de su danza[292]. Su participación en los "Ballets Espagnols" se concretó en la realización de los decorados para el baile *El contrabandista* , escrito por Rivas Cherif con música de Óscar Esplá, sirviendo el criterio de estilización y novedad requerido por la bailarina[293].

La presencia de Bartolozzi en los espectáculos de "La Argentina" y "La Argentinita", así como su colaboración con Federico García Lorca constituyen un significativo síntoma de la consideración que su arte merecía en los círculos renovadores de la tradición popular española; una inquietud que, como queda dicho, puede constatarse en el conjunto de la trayectoria del dibujante madrileño, desde sus primeras obras presentadas en las galerías parisinas hasta los carteles de técnica sintética realizados en la década de los veinte. Con indiscutible originalidad el arte de Bartolozzi entronca, tanto en su obra gráfica como en su labor escenográfica —recuérdese los decorados de *La cantaora del puerto*—, con la corriente de neo-popularismo que tuvo en figuras de la talla de Manuel de Falla o García Lorca sus más elevados intérpretes.

2.3.1.5. *Clavijo*, de Goethe (22-III-1932).

La compañía de Margarita Xirgu se sumó a los múltiples actos que tuvieron lugar en Madrid en conmemoración del centenario de la muerte de Goethe, con la representación en función única de *Clavijo*, según la versión al castellano que Ramón María Tenreiro había publicado en 1920[294]. La solemnidad del acto, al que asistieron los primeros representantes de la República, tuvo cumplida respuesta en el cuidadoso montaje de la obra, de cuyo aspecto plástico, decoraciones y figurines, se responsabilizó por entero Bartolozzi[295].

El aspecto más destacado de la escenografía fue el recurso del escenario dividido con el que Bartolozzi resolvió la puesta en escena de los cuatro primeros actos del drama —divididos en dos cuadros el primero y el último—; así lo describe el cronista de *La Época*:

> Con el procedimiento del escenario simultáneo se suceden los cuadros ya a la derecha ya a la izquierda, estando el otro lado cubierto con cortinas. Cada uno de los actos y cuadros que componen el drama, con excepción del último, se desarrolla en la mitad del escenario[296].

Los seis primeros cuadros así escenificados discurren en dos espacios interiores, dos gabinetes de las viviendas de Clavijo y del matrimonio Guilbert —la hermana y el cuñado de María Beaumarchais—, donde se suceden los encuentros y desencuentros entre el inconstante periodista y la desgraciada María, víctima de la deslealtad de su amante. Por entonces, dicho recurso no constituía ninguna novedad, aunque tampoco era demasiado usual en la escenografía del llamado "teatro serio". Bartolozzi pretendía agilizar la acción, disminuyendo al mínimo el tiempo de las mutaciones; un efecto, de cuya acertada resolución dan fe las reseñas de críticos como Díez-Canedo o los de *La Nación* o *ABC*:

> Un doble escenario de Bartolozzi, con dos interiores, la casa de Clavijo y la de los esposos Guilbert, hermanos de la infortunada María, da facilidad y rapidez a los cambios de lugar —y es, en su color y armonía, nuevo alarde de gusto decorativo— [...][297].
>
> ...
>
> La presentación muy adecuada para lograr la brevedad en la interpretación [...][298]
>
> ...
>
> Las dificultades que ofrece la puesta en escena de la obra fueron salvadas hábilmente[299].

Sólo Alejandro Miquis censuró la excesiva reducción que el sistema imponía a los actores, a su juicio poco afortunados en el conjunto de la representación, faltos de fuerza y armonía en el conjunto:

> Lo primero que necesitaban los actores era espacio en que moverse y ese sistema tan en moda, desde hace algún tiempo, de los escenarios reducidos a mínimum en el que se pierden, además, muy estimables detalles de la escenificación (sic) [300].

En ambos decorados Bartolozzi acometió con sobriedad y muy medida estilización —bien valorados por el resto de críticos— la reconstrucción de dos interiores de finales del XVIII, época en la que estaba ambientada la acción del drama. En las fotografías del estreno puede adivinarse la simplicidad de los fondos de ambos gabinetes, en absoluto recargados, adornados con cortinas y pequeños objetos en los muros y con muebles estilo Luis XV dispuestos funcionalmente para la representación[301].

Por lo que se refiere al último acto, ya representado con una decoración que abarcaba el conjunto del escenario, Bartolozzi acentuó al parecer el tono romántico de la escena —el fatal duelo entre Clavijo y Beaumarchais ante el cortejo fúnebre de María—, superponiendo esta interpretación literaria a la estricta recreación de la época:

> [...] ambiente romántico, muy bien acentuado en el último cuadro[302].
>
> ...
>
> [...] para el cuadro final, un cuadro pintado sugiere, con valores de litografía romántica, el lugar de la escena[303]
>
> ...
>
> [...] magnífico efecto de una calle española, de noche[304].

Los testimonios y las imágenes del estreno hablan igualmente del esmerado diseño del vestuario de los actores, a la moda de la corte de Carlos III. Haciendo compatible el concepto de "propiedad" con la fantasía en la estilización, Bartolozzi vistió a María con un soberbio conjunto de tonos claros, muy sobrio y elegante, y dispuso un vestido más recargado y vistoso para el personaje de su hermana, Sofía Guilbert. En el caso de los tipos masculinos, las fotografías parecen remitir al tratamiento preciosista de sus dibujos y carteles con motivos dieciochescos, los tipos sofisticados de ilustraciones como la citada "Una estampa del

siglo XVIII" de Carrere, la portada premiada en el concurso de *Blanco y Negro* de 1929 o sus anuncios de Floralia·

En suma, el conjunto plástico de Bartolozzi hizo honor a la solemnidad del acto; tanto la solución adoptada para la escenificación como el cuidado de los detalles decorativos y la caracterización de los actores denota un trabajo previo en nada rutinario ni apresurado; como señala Díez-Canedo:

> Para una sola representación el alarde escenográfico merece elogio cumplido[305].

2.3.1.6. *El otro*, de don Miguel de Unamuno (14-XII-1932).

Uno de los grandes retos a los que Salvador Bartolozzi se enfrentó en su trayectoria como escenógrafo fue el estreno, el 14 de diciembre de 1932, de *El otro*, "Misterio en tres jornadas y un epílogo" de don Miguel de Unamuno. La presentación de la obra en el teatro Español por la compañía de Margarita Xirgu y Enrique Borrás, con dirección de Rivas Cherif, brindó al autor su mayor triunfo como dramaturgo; un éxito reconocido ampliamente por espectadores y críticos —hasta entonces esquivos hacia su producción teatral— en el que, bien es cierto, se unió al acontecimiento meramente teatral el reconocimiento público a la personalidad de Unamuno como figura relevante de la recién nacida República[306].

En la "autocrítica" publicada en *Heraldo de Madrid* el autor señala cómo la escritura de *El otro* "[…] ha brotado de la obsesión, mejor que preocupación, del misterio —no problema—, de la identidad y continuidad individual y personal". *El otro* plantea en el intenso diálogo de sus personajes la tragedia ante la inseguridad de la propia identidad, la angustia del hombre ante la muerte; el subtítulo de "Misterio", alude al cuestionamiento de un "secreto divino", yendo mucho más allá del inicial planteamiento de drama policiaco con el que se abre la obra: el asesino del hermano mellizo —Cosme o Damián— ha destruido la identidad del superviviente, que se ha convertido en "El otro", y vive en un vacío ante el que nada puede la razón, personificada en el médico Don Juan o en Ernesto, ni el amor de Laura o Damiana, las "furias" que se lo disputan; la única respuesta al parecer es la resignada compasión de la vieja nodriza.

Unamuno apenas proporciona en el texto de la obra detalles para la representación; ello no significa que la considere como "teatro para ser leído", etiqueta que el autor rechazaba por contradictoria. Al respecto, con motivo del estreno de *Fedra* en el Ateneo de Madrid en 1918 —promovido por Cipriano Rivas Cherif en su debut como director de escena— Unamuno leyó unas páginas a modo de exordio, luego publicadas en el semanario *España*, en las que afirmaba su voluntad de representar sus obras y desacreditaba aquel falseador tópico:

> Y me parece en la mayoría de los casos un desatino eso de decir de un drama que es excelente para leído, pero poco teatral. Lo que leído produce efecto dramático, cómico o trágico, ha de producirlo si se sabe representarlo.

Lo que el autor pretendía con la ausencia de alusiones a los elementos de la escenificación era, precisamente, señalar la exigencia de la desnudez y simplicidad absoluta en la representación de su teatro; también entonces aludió a las condiciones de la puesta en escena que debían conducir a la desnudez trágica:

> Llamo desnudo en la tragedia o desnudez trágica al efecto que se obtiene presentando la tragedia en toda su augusta y solemne majestad.
>
> Libre primero de todos los perifollos de la ornamentación escénica [...] ésta mi *Fedra* puede representarse con la misma escena para los tres actos, consistiendo en una limpia sábana blanca de fondo —que simboliza un cuarto— una mesa de respeto y tres sillas para que puedan sentarse, si lo creen alguna vez de efecto, los actores, y vestidos estos con su traje ordinario de calle. No quiere necesitar esta tragedia del concurso de pintor escenógrafo, ni de sastre y modisto, ni de peluquero.

> [...] El que vaya a ver y oír un drama ha de ir a verlo y a oírlo, y no a ver decoraciones, mobiliarios, indumentaria y acaso tramoya y a oír algo externo al drama mismo[307].

Tales consideraciones acerca de *Fedra* —que coinciden con los planteamientos del "tablado desnudo" de Copeau— habían de ser igualmente válidas para la representación de *El otro*, y si la dirección del Español dispuso algo más que una sábana y requirió la asistencia de un pintor decorador, tuvo éste el máximo acierto al respetar tales exigencias y servir el texto con absoluta fidelidad a la voluntad del autor.

La actitud de Unamuno respecto a los decorados de *El otro* queda reflejada en una curiosa anécdota que refiere Victorino Tamayo en un reportaje previo al estreno, publicado en *La Voz*; por una parte se manifiesta indiferente, pero al mismo tiempo un pequeño detalle revela su preocupación real por la escenografía:

> Don Miguel de Unamuno, "recordman" en la manufactura artística de aves de papel —ha logrado construir, con la uña, con alfileres, la pajarita más pequeña del mundo—, no acostumbra cuando escribe un drama a localizar su acción. Los personajes hablan sin que al autor se le haya ocurrido dónde.
>
> —¿Dónde ocurre esto, D. Miguel? — le preguntan.
>
> —¡Ah! Donde ustedes quieran. A mi me da lo mismo.
>
> Y los directores artísticos y de escena tienen que pensar por el autor para dar adecuado escenario a las figuraciones del dramaturgo.
>
> En el caso presente, para corresponder al ambiente enigmático de *El otro*, la Dirección del Español, con la cooperación de Bartolozzi, ha ideado un cuadro perfecto de entonación y de carácter: un desván en el que se hacinan muebles desvencijados y heterogéneos. Como detalle decorativo, a alguien se le ocurrió situar sobre una consola arcaica un animal disecado: un gato, en actitud hierática y grave. Satisfizo a Don Miguel el detalle, pero prefería al gato un búho. ¿Dónde encontrar así de improviso un búho?... De pronto, d. Miguel resolvió el problema. Y lo resolvió fabricando un búho magnífico en papel de envolver.
>
> El enigmático animalito ocupará esta noche un sitio de honor en la escena del teatro español, y el autor de lo fundamental —que es la obra— tendrá un gran éxito en la creación de esta minucia accesoria[308].

No obstante, en otro reportaje anterior al día 14 de diciembre, publicado en la revista teatral *Sparta* —que también menciona la anécdota del búho de papel— Unamuno expresa nuevamente su interés en que la palabra se impusiera por encima de cualquier otro elemento visual:

> Está muy afanado —a estas horas en que apenas restan veinticuatro para su estreno— con un papel en las manos: hace y deshace dobleces con rara habilidad y sale de ellos la silueta de un búho, que recuerda, ¿por qué?, alguna posible caricatura de su rostro anguloso, ancho y rudo. Lo coloca sobre un mueble de la escena y baja a las butacas para contemplarlo con orgullosa admiración. El búho receloso, y grave ambiente de misterio una habitación —acierto de Bartolozzi—, de techo, fría y tenebrosa, mezcla de ahogo de prisión y vértigo de vacío, y D. Miguel, satisfecho, jovial y comunicativo, habla de su obra:
>
> —[...] Si no se estrenara quizá le añadiera algún elemento cómico, o cambio de lugar; pero no... prefiero dejarla así, seca, desnuda, sombría, con un solo decorado; yo no quiero colaboraciones de escenógrafos ni sastres; quiero la palabra, sólo la palabra. [...]
>
> En el viejo y sombrío caserón que finge el escenario, comienzan a moverse, entre sombras, las atormentadas sombras de "El Otro", drama de fiero ímpetu dialéctico, de expresión bíblica y ruda. Leído, herirían sus palabras; pero así, a distancia, con la sordina de las candilejas tiene menos acritud y mas eficacia.
>
> La decoración de Bartolozzi, es realmente acertada [...][309]

Así pues, al margen de esta curiosa participación, la libertad concedida a la dirección y al escenógrafo por parte del autor fue absoluta; sin embargo, tanto Rivas Cherif como Bartolozzi hubieron de realizar una atenta lectura del texto para dar respuesta a las múltiples indicaciones que —sin referirse a detalles superficiales— condicionaban de manera precisa la atmósfera que debía envolver a los personajes en la representación; alusiones que afectaban tanto a la estructura del decorado como al empleo efectivo de la iluminación.

La pieza se abre ya con la caracterización del espacio de la tragedia; este espacio único —la casa de Cosme— sugiere desde el primer momento la presencia del "misterio" a don Juan, el médico de la familia y a Ernesto, el cuñado de Cosme:

> ERNESTO. —Pues bien, don Juan: a usted, el médico de esta casa y algo alienista encima, le ruego que me aclare el misterio de ella y de mi pobre hermana Laura. Porque aquí hay un misterio..., se le respira con el pecho oprimido. Esto parece parte cárcel, parte cementerio, parte...
>
> DON JUAN. —¡Manicomio! (I,1)

La locura se había apoderado de la casa desde el día del crimen; desde entonces el protagonista se encierra en su cuarto para dormir solo —"de tal modo que no se le pueda oír lo que diga en sueños"— y manda tapar todos los espejos de la casa: flota en el ambiente la omnipresencia de un ser innombrable. El espacio queda así caracterizado desde el comienzo como prisión-cementerio-manicomio; como sugiere "El otro": "Un loco lleva dentro de sí a un muerto" (I,4). Él —Cosme o Damián—, permanece encerrado en este opresivo ámbito, pues el exterior le resulta aún más insoportable, ya que ve en cada hombre un espejo. Junto a estos dos espacios —el exterior del que huye "El otro" y el interior que siente como prisión— aparece un tercer recinto siempre eludido, cuya entrada sólo es sugerida por una de las puertas del salón: la bodega donde el muerto permanece oculto y que obsesiona al protagonista.

> LAURA—.Mírale, parece atravesar el suelo con su mirada mientras oye al ama.
>
> ERNESTO—. Sí, mira debajo del suelo. (I, final)

Al final de la primera jornada, Ernesto, que ya ha descubierto el horror del subterráneo, exclama:

> ERNESTO. —Hay que iluminar, limpiar esta casa...¡Luz! ¡Luz!
>
> OTRO. —¿Luz? ¿Para qué luz?
>
> ERNESTO. —Para que os veáis, para que nos veamos todos.
>
> AMA. —Mejor no verse.
>
> OTRO. —Verse es morirse, ama. O matarse, Y hay que vivir, aunque sea a oscuras, mejor a oscuras. (I, final)

En las siguientes jornadas se desarrolla esa oposición: la búsqueda de luz por parte de Enrique y Juan, frente a la oscuridad inevitable en la que se sumerge "El otro". En la jornada segunda siguen las alusiones a esa oposición luz-sombra, incluso en la reflexión del protagonista —clave de la obra— a propósito de las figuras bíblicas de Abel y Caín:

> OTRO. —[...] Era el caer de la tarde, recién muerto el sol, cuando se funden las sombras y el verde del campo se hace negro [...] Y el uno sintió que en sus manos, heladas por el terror, se le helaba el cuello del otro... Y miró a los ojos muertos del hermano por si se veía muerto en ellos... Las sombras de la noche que llegaban envolvieron el dolor del otro... Y Dios se callaba... ¡Y sigue callándose todavía! (II,5)

Parece como si la repetición eterna del crimen fuera irreversible, y así se confirma con el embarazo de Damiana, que siente dentro de sí luchar a otros dos hermanos.

La jornada tercera comienza con una escena silenciosa, cuya acción se detalla en una larga acotación; el enfrentamiento del protagonista con el espejo:

El Otro. En el fondo de la escena, un espejo de luna y de cuerpo entero, tapado por un biombo; el Otro se pasea cabizbajo y gesticulando como quien habla para sí, hasta que al fin se decide, separa el biombo y se detiene ante el espejo, crúzase de brazos y se queda un momento contemplándose. Se cubre la cara con las manos, se las mira, luego se las tiende a la imagen espejada como para cogerla de la garganta, mas al ver otras manos que se vienen a él, se las vuelve a sí, a su propio cuello, como para ahogarse. Luego, presa de grandísima congoja, cae de rodillas al pie del espejo y apoyando la cabeza contra el cristal mirando al suelo, rompe a sollozar. (III,1)

De igual forma que en *Orfeo*, Unamuno alude al espejo como símbolo de la puerta del infierno, pero a diferencia de aquel dispositivo del prestidigitador Cocteau, ésta es una puerta sellada y el infierno no está del otro lado; este nuevo matiz lo confirma Ernesto, en la escena anterior a la muerte del protagonista:

ERNESTO. — [...] Esta, ahora ya mi casa, no puede seguir siendo una casa de locos y un cementerio... Y un infierno... [...]

Por fin, en el último diálogo del "epílogo", cuando Ernesto deja la casa al cuidado del Ama, vuelve a reiterarse la caracterización del espacio definitivamente envuelto en las sombras:

ERNESTO. —Y usted, ama, seguirá viviendo en esta casa de muerte, en la suya, ama.
AMA, —¿Mía?
ERNESTO. —Sí, suya y de los muertos.
AMA. —(A don Juan) Nos dejan solos, con ellos...
DON JUAN. —Con los locos y los muertos.
AMA. —Y los dos mayores misterios, don Juan, son la locura y la muerte.

A partir de las abundantes fotografías del estreno, pero sobre todo de los testimonios de la crítica —en este caso mucho más explícitos que aquellas— puede deducirse que Bartolozzi planteó en su escenografía una inteligente síntesis de todas las sugerencias apuntadas en el texto[310]. Lejos de sus recursos más brillantes —el ingenuismo o los colores violentos— el decorador supo crear un espacio opresivo de simplicidad casi ascética y otorgó un papel fundamental a la iluminación: plasmar en el escenario el conflicto de luces y sombras que desarrollan los protagonistas de la obra. Con cierto pormenor, Araujo-Costa describe en *La Época* el montaje de Bartolozzi y su efecto sobre el espectador:

Ya la disposición de la escena —decorado de Bartolozzi— comienza por ser un símbolo de lo que en el drama o misterio ha de suceder. Es una casa, en forma de embudo. A lo lejos, un punto luminoso, allá en unas habitaciones que corresponden al foro, bastante profundo en el escenario del Español. Siguiendo y aún exagerando las leyes de la perspectiva, vienen los muros o telones, ensanchándose hasta la embocadura. Aquí, en esta parte ancha de la escena es donde ocurren las cosas extraordinarias, los horrores que han de llevar el escalofrío a la médula[311].

Escalofrío y misterio, oscuridad y pesar, son las sensaciones reflejadas por los críticos del estreno; impresiones casi dolorosas que debían surgir de las palabras, pero que también fueron percibidas en los elementos externos de la representación:

El decorado de Bartolozzi, tan lúgubre como la obra, es decir, a tono con ella[312].

...

El público siente pesar el drama sobre el ánimo. Y el caso es que le duele en el cerebro. Lo mismo debió ocurrirle al autor. Lo mismo que les estará ocurriendo a los actores.

Propia, escalofriante, magnífica, la decoración [...] Las gomas de las botas de Contreras armonizaban perfectamente con las ruedecillas de los muelles caducos. El indumento de Margarita Xirgu era el desgarro de la modernidad. La luz entra siempre por arriba. Es el otro Dios: el Destino[313].

Como Arturo Mori, autor de este último comentario, el critico de *La Época* se aventuró a dar su propia interpretación del decorado:

> ¿No puede significar la disposición del escenario en el fondo la censura o control de nuestras acciones impuesta por la sociedad y las circunstancias y después, en los planos inmediatos a la batería, la laxitud de la conciencia que por motivos especiales —el hado, la fatalidad— hace al sujeto proceder de manera más conforme a su condición natural, pero en abierta disonancia con las leyes de Dios, de los hombres, de las sociedades civilizadas, de las normas indispensables para vivir al lado de nuestro prójimo? [314]

Menos dados a la elucubración, pero quizá con mayor tino, *Alejandro Miquis* y Díez-Canedo aprecian en la labor escenográfica una captación precisa, no sólo de la atmósfera de la obra, sino también de la propia personalidad del autor:

> En cuanto a la forma externa, la obra, como de Unamuno, es también fuerte y personal. Desde luego, muy adecuada al pensamiento y, por él, al espíritu de cada personaje en cada momento [...] una habitación ambigua, sumida en sombras, que riman admirablemente con las nieblas envolventes de los espíritus que en aquel ambiente viven[315].
>
> ...
>
> Gran pintor de capitales pasiones, con la sequedad de un Zurbarán o el ascetismo de un Valdés Leal es don Miguel de Unamuno. Su nuevo drama, recibido con aplauso por muchos que casi se sorprendían al tener que aplaudir, ha sido puesto en escena con una decoración de Bartolozzi, que capta perfectamente la situación [...][316]
>
> ...
>
> La decoración, de Bartolozzi, capta muy bien la idea del drama, y saca buen partido del escenario del Español, nuestro mejor escenario, sin duda[317].

Por su parte, Fernández Almagro pondera la virtud de los responsables de la puesta en escena al superar una de las mayores dificultades de la representación de *El Otro*: la difícil concreción de lo abstracto de la obra, el esquematismo que fácilmente podía traducirse en frialdad ante el espectador. Tras destacar la actuación de los intérpretes, el crítico concede parte del mérito de transmitir la emoción de *El otro* al rigor de la escenografía de Bartolozzi:

> Y lo que pudo ser abstracto y frío se hace genuinamente teatral, sobre todo en el primer acto, calculado de efectos en grado de la mayor pericia. Algo se debilitan en el segundo. Reaparecen tonificados en el tercero, y el espectador se siente conmovido por emociones que no vienen, como otras veces, de la simple intriga o del desenlace convenido, sino de un pensamiento servido por plástica escénica muy rigurosa y por palabras cargadas de sentido en la sencillez esquemática de la composición. [...] un escenario concebido y ejecutado por Salvador Bartolozzi con un arte de exquisita adecuación[318].

En coincidencia con los juicios anteriores, la práctica mayoría de la crítica subrayó como máximo acierto de Bartolozzi la adecuación perfecta de la escenografía al tono de *El otro*; el comentario de Antonio Espina, en las páginas de *Luz* puede resumir la impresión general:

> El escenario de Salvador Bartolozzi, puede quedar como modelo de refinado gusto: tan compenetrado se halla en tonos, luces y en disposición lineal con el espíritu del drama[319].

2.3.2. Escenografía de la *Farsa y licencia de la reina castiza* de don Ramón del Valle-Inclán.

2.3.2.1. Estreno de la farsa en el teatro Muñoz Seca (3-VI-1931).

El estreno el 3 de junio 1931 de la *Farsa y licencia de la reina castiza* de Ramón del Valle-Inclán en el teatro Muñoz Seca supuso un acontecimiento cuyo significado iba más allá de lo puramente teatral:

constituía el regreso a los escenarios comerciales de un autor de reconocida trayectoria opuesta al régimen que acababa de desaparecer, y la posibilidad de asistir a la representación de una obra prohibida por la censura durante más de diez años. El evento pudo entenderse como una fiesta de celebración de la caída de la monarquía; sin embargo, por la coherencia ideológica de Valle-Inclán y la innegable calidad de la obra, nadie —ni siquiera desde posturas políticas enfrentadas— lo consideró una muestra de oportunismo. El estreno, como en el caso de *El otro*, se convirtió más bien en una ocasión de homenaje público al autor. Lo cierto es que las nuevas circunstancias de la vida política añadían en la representación nuevos matices al sentido original del texto, la sátira despiadada de la monarquía que había prohibido su estreno, incluso en los años del gobierno Berenguer; Dru Dougherty ha señalado la preocupación de Valle-Inclán por el riesgo de que elementos del antiguo régimen entraran a formar parte del círculo de poder republicano. Así pues, vencido el sistema del que se mofaba, la sátira toma ahora un matiz festivo pero a la vez, de advertencia: el estreno podría entenderse como un rito de público escarnio de todo lo que acababa de ser barrido de la escena histórica, pero también un aviso de lo que todavía restaba por depurar[320].

Cipriano Rivas Cherif, responsable de la primera publicación del texto en 1920 en la revista *La Pluma* sintió una constante veneración por la farsa y se convirtió en su principal defensor y divulgador, con muchos proyectos de estreno frustrados y varias lecturas públicas, incluso en los años del exilio tras la Guerra Civil. Pese a su estrecha relación con el autor, Rivas Cherif no pudo cumplir el ansiado proyecto de estreno, que Valle-Inclán prefirió conceder a la compañía de Irene López Heredia y Mariano Asquerino, aunque quizá pudo mediar en la elección de Salvador Bartolozzi como encargado de la realización plástica de la obra[321].

Por otra parte, al comienzo de esta misma temporada 1930-1931 Valle-Inclán se había interesado —como se verá con mayor detalle— en el proyecto de Rivas Cherif y Bartolozzi de organizar funciones de títeres para el público adulto, aprovechando el espectáculo infantil del "Teatro Pinocho". Las nuevas circunstancias políticas, que probablemente tuvieron que ver con el olvido de esa iniciativa, unieron sin embargo a Valle-Inclán y Bartolozzi en el estreno de *La reina castiza*, que, en cierta forma, pudiera entenderse como una concreción de aquel proyecto, como una función de títeres para mayores: el autor, que había incluido la farsa en la edición de sus *Opera Omnia* en el volumen titulado "Tablado de marionetas para educación de príncipes", otorgaba la responsabilidad de la presentación plástica de la farsa, con las mismas exigencias de aquellas funciones del "Cántaro Roto" al titiritero más prestigioso y popular de la época, para convertir el escenario en un retablo de fantoches.

No consta la participación de Valle-Inclán en la dirección escénica de la obra, que correspondería a Mariano Asquerino, pero sí hay algunas referencias de la supervisión del dramaturgo del trabajo de Bartolozzi en los decorados y vestuarios de la farsa, que Valle-Inclán leyó a la compañía, con la presencia significativa de Rivas Cherif junto a Bartolozzi, el jueves 30 abril en el escenario del teatro Victoria[322]. El *Heraldo de Madrid* subrayó en un par de comentarios de su "Sección de rumores", previos al estreno, la compenetración e identificación del escenógrafo con el autor:

> (Se dice) -Que Salvador Bartolozzi, identificado con el autor, ha hecho unos decorados fantásticos y caricaturescos y unos trajes de la época isabelina completamente imaginarios, para contribuir a dar a los personajes valleinclanescos la impresión de fantoches, remedo grotesco de humanidad, que les imprimiera en la obra su autor glorioso [...]
>
> -[...] Salvador Bartolozzi, en absoluto compenetrado con el autor insigne, ha pergeñado trajes, caracterizaciones y decorado dentro del tono grotesco, de farsa de muñecos humanos, que tienen los personajes y personajillos de la Reina castiza[323].

En el mismo diario, la primera actriz destaca en una entrevista: "Se ha procurado cuidar todo muy bien; decorado, trajes, caracterización"[324].

2.3.2.2. Recepción y sentido de la plástica escénica de Salvador Bartolozzi.

La noche del estreno la labor del escenógrafo fue ampliamente reconocida, y Bartolozzi recibió desde el proscenio los aplausos del público, compartiendo el gran éxito alcanzado por el autor y la compañía[325], tal y como reflejan en la prensa del día siguiente Olmedilla, Antonio Espina o Manuel Machado, entre otros:

> Líneas y colores, estilizaciones y caricaturas, toda la plástica de la escena debe al gran artista su alcance reconocido por el público, que acogió su presencia en el palco escénico con recios aplausos [...]
>
> Compartieron las aclamaciones del senado, Salvador Bartolozzi, de nuevo acreditado como escenógrafo de primer orden en decoraciones, moblaje y vestuario [...][326]
>
> ...
>
> Bartolozzi tuvo que salir a escena para recoger unánimes aplausos[327].
>
> ...
>
> Un acierto pleno de decorado y atrezzo de Salvador Bartolozzi.
>
> Los muebles, los trajes, las caracterizaciones, una verdadera obra maestra de escenografía, perfectamente a tono con la obra, valieron a Bartolozzi muy justamente los honores del proscenio[328].

La mayor parte de la crítica coincidió en destacar el acierto de la compañía y del decorador en la puesta en escena de la farsa; un acierto avalorado por las exigencias que necesariamente había de plantear un texto de la riqueza de *La reina castiza*, bien conocido además por el lector de la época. Si bien dentro de las condiciones materiales del teatro de la época el espacio dramático de *La reina castiza* podía llevar consigo menores dificultades en su realización plástica que otras piezas teatrales de Valle-Inclán —las *Comedias Bárbaras*, por ejemplo[329]—, ciertamente el escenógrafo debía enfrentarse a la extraordinaria complejidad simbólica y plástica de las numerosas acotaciones con que el autor introducía escenarios y personajes en el texto. Acotaciones, como esta de la jornada primera, en las que Valle-Inclán juega con las impresiones y los ritmos múltiples de colores, sonidos y luces:

> En verde y rosa , una floresta
> de jardines y surtidores.
> Los violines de la orquesta
> hacen papel de ruiseñores.
> Cala la luna los follajes
> y albea el Palacio Real,
> que, acrobático en los mirajes
> del lago, da un salto mortal[330].

En principio, era este un problema de la dirección escénica, cuyo responsable Mariano Asquerino decidió prescindir de las acotaciones. Pero competía también directamente al responsable de decorados y vestuarios la labor de conservar en la plástica escénica el sentido de sugerencia de tales textos. Algunos críticos, como Bernardo G. de Candamo en *El Imparcial*, aun reconociendo la acertada presentación, echaron en falta "[…] el salero insuperable de las acotaciones, que son lo mejor de la farsa en el libro"[331]; por contra, Enrique Díez-Canedo consideró adecuada la supresión de las acotaciones decidida por el director y bien remediada por el escenógrafo:

> El juego escénico hace innecesarias las acotaciones en verso que en el ejemplar daban visualidad a la farsa. Las decoraciones y figurines de Bartolozzi acaban de completarla en su espíritu[332].

El mismo Díez-Canedo, en una posterior reseña publicada en la revista *Crónica*, profundiza en las razones de tal juicio. Parte de la consideración de la obra desde la postura del lector que presume la dificultad

insuperable que para la representación había de suponer la inmensa riqueza plástica del texto, pero que desde la butaca de espectador descubre cómo los valores visuales de la composición, en vez de presentar un obstáculo, facilitaban la labor de actores y escenógrafo:

> Cuando leíamos impresa la *Farsa y licencia de la reina castiza*, de don Ramón del Valle-Inclán, sus anotaciones en verso hacían resaltar las calidades visuales de la composición, hecha para el teatro intencionalmente, pero nunca en solicitud de cartel, como si desde luego renunciara a alternar con los modelos al uso.
>
> Creaban así los versos de Valle-Inclán una verdadera atmósfera teatral; toda una escenografía y toda una mímica [...] El *ut pictura poesis* de los antiguos toma garbos y perfiles de pintura moderna, con una graciosa imprecisión sugestiva, unas simplificaciones y unos destaques que pertenecen del todo a la plástica teatral.
>
> Empresa difícil para unos comediantes la de rivalizar con esa lectura. Por eso sólo merecían aplauso Irene López Heredia y Mariano Asquerino, que al prescindir, como es natural, de las acotaciones (se pensó en leerlas al margen de la representación, según tengo entendido; pero muy cuerdamente fue abandonada tal idea) se obligaban a suplir sus efectos con la presentación escénica y con los recursos de su arte.
>
> Digamos ya que lo han realizado espléndidamente. Bartolozzi, en decorados y figurines, ha trazado unas estampas isabelinas muy vivas de color, muy expresivas en sus deformaciones irónicas, de un gusto irreprochable, rival del de los decoradores del *Murciélago* ruso[333].

Con la opinión del crítico de *El Sol* coinciden varios colegas, que vieron en la representación de *La reina castiza* cumplidas e incluso superadas las expectativas de su lectura; quizá el más expresivo al respecto es el cronista del diario *Ahora*: :

> Irene López Heredia, y Asquerino, de acuerdo con Salvador Bartolozzi, el genial dibujante, han desentrañado todo lo que tiene de plástico y de teatral la estupenda farsa de marionetas, y se han aplicado a montarla de manera fina, inteligente y graciosa... Las graciosas aleluyas isabelinas, estampas infantiles en apariencia y plenas de humor acre, nos entretuvieron durante un par de horas y supieron a poco. Nos entretuvo el desenfado de don Ramón y su certera pintura de una época, y nos deleitó Bartolozzi vistiendo a los muñecos —en colaboración con "Rosina"— de una manera original y tan a tono con la farsa que no mentiríamos al decir que su acierto es factor importante en el suceso conseguido. La realización plástica da nuevos y más altos valores a la pieza literaria porque auxilian a la imaginación, la supera al encarnar tan grotesca y artísticamente al Preboste, a Lucero, al Sopón, al Monarca, a la reina, a la Marimorena, al jorobado, a la infanta, doña Francisquita y a todos, en suma, los monigotes que aparecen sobre el tabladillo.
>
> Bartolozzi salió al proscenio para recibir la parte que le correspondía de los aplausos[334].

Otros críticos como Fernández Almagro, Juan G. Olmedilla, Jorge de la Cueva o "Cimorra", aplauden sin ambages esa adecuación de la presentación al espíritu original de la obra:

> *La Reina Castiza* gustó mucho. Para que gustase ha hecho cuanto podía —y más si cabe— Salvador Bartolozzi con sus decorados y figurines. Se ha ajustado perfectamente al sentido del texto y hace así posible, con inspiración, clarividencia y gusto, que la obra respire aire propio [...][335]
>
> …
>
> Estrenada, por fin, *La reina castiza* —gracias sean dadas al acometedor talento de Irene López Heredia y Mariano Asquerino y al profundo sentido interpretativo de Salvador Bartolozzi, excelentísimo animador plástico de la obra— se comprueba que, en efecto, es una pieza perfectamente teatral[336].

…

La realización escénica de Bartolozzi, una visión estilizada y caricaturesca en decorado y trajes, subrayó con verdadero acierto la intención del autor[337].

...

Sólo a su realidad escénica he de referirme, y esta, orientada por el gusto depurado de Bartolozzi, en admirable compenetración con el espíritu de la obra —ofrecida en un fondo estrafalario de fantochada— consigue el más perfecto y adecuado sentido teatral[338].

Por los abundantes testimonios gráficos publicados en diarios y revistas se pueden aventurar algunas de las pautas seguidas por Bartolozzi en la escenografía y los figurines[339]. En primer lugar hay que hacer especial hincapié en la actitud del artista de desechar la tentación de la literalidad: la fidelidad al espíritu del texto se mantiene de forma absoluta, pero por medio de una necesaria simplificación. Con este criterio Bartolozzi realiza tres decoraciones en las que las alusiones plásticas al texto de las acotaciones de la farsa son mínimas, tanto en la presentación de la "floresta de jardines y surtidores" de la jornada primera, como en los dos interiores de palacio en las jornadas segunda y tercera. Tan sólo en este tercer decorado se aprecia un detalle del libro, los cuadros torcidos en la pared del salón, que se ajusta a la sugerencia de los versos de Valle-Inclán: "y en los muros bailando una danza/ los retratos de la dinastía".

El conjunto, guiado por la búsqueda de síntesis de las sugerencias del libro, se caracteriza por la caricatura y la estilización. En las líneas de los decorados, el trémulo desdibujo habitual de Bartolozzi se expresa en esta ocasión con trazos muy gruesos, que acentúan la grotesca apariencia de estampas de aleluyas de jardines e interiores; caricatura subrayada por los colores violentos y en cuya composición el crítico de *La Época,* Luis Araujo-Costa, adivina la alusión última a la monarquía:

[...] los tres decorados que corresponden a cada uno de los actos daban con el fino sonreír de la sátira un fondo crudo en el que rugen pasiones y licencias.

Claro que en decoraciones y en trajes hay un lema, una divisa, una determinación de época que sujeta a un tono especial las fantasías y coloca el asunto en la España de mediados del siglo XIX.

Bartolozzi ha pintado sus telones con líneas gruesas y usando cromos violentos, todo ello en un ritmo que parece temblar, pero en el que se adivina, allá en lo alto, la clave de bóveda, el principio de unidad, la cúpula que es signo de monarquía. Diríanse las decoraciones de un sector de círculo con radios en zig-zag convergentes hacia arriba[340].

Uno de los aciertos más admirables de la presentación de Bartolozzi consistió en buscar la fuente directa de su sentido estilizador siguiendo directamente al autor, más que en la simple reconstrucción histórica de interiores o trajes, en la inspiración de las caricaturas de la prensa satírica de la época Isabelina[341]. Tal evocación fue, sin duda, sentida por muchos de los espectadores todavía familiarizados con los dibujos de artistas como Francisco Ortego o Daniel Perea; de ella dan testimonio algunos críticos como el citado Araujo-Costa, Vilá y Beltrán o José de la Cueva:

Sus tres actos son tres estampas satíricas en el tono de las que publicaban para los tiempos isabelinos *La Flaca*, el *Semanario Pintoresco*, el *Fray Gerundio*, y otros periódicos de hacia el año cincuenta y tantos.

El decorador Bartolozzi y Rosina, confeccionadora del vestuario, han interpretado con toda fidelidad la intención de esta farsa de muñecos que pide en su corporeidad escénica y en su ambiente pliegos de aleluyas y colores chillones en el género de las estampas de Epinal.

...

El decorado de Bartolozzi bien concebido y realizado, así como el vestuario hecho con modelos del propio dibujante, [...] ha conseguido trasladar aquellos monos de Ortego de las inolvidables páginas de *Gil Blas*[342]

...

El arte depurado, quintaesenciado de don Ramón del Valle-Inclán eleva y dignifica cuanto toca, y así, con los gordos trazos que eran las caricaturas de los periódicos satíricos de la época isabelina, con sus mismas palabras, con sus mismos conceptos, ajenos a todo eufemismo, ha sabido —pasándolos por la alquitara de su buen gusto y de su arte exquisito— componer la deliciosa y divertida farsa que, leída, nos deleitó y que, representada, con el valor de lo corpóreo y lo plástico adquiere insospechados valores [...] Bartolozzi, encargado de la escenificación por la compañía López Heredia-Asquerino, ha acertado plenamente en el empeño; el simple decorado caricaturesco entona de modo exacto con el espíritu de la obra, y los figurines, exagerados y graciosos, dan a los tipos todo su valor de muñecos evocadores[343].

Atinadamente procede Salvador Bartolozzi en la realización plástica de forma paralela al autor del texto en su escritura: guardando fidelidad al genial "apostillón" que abre la farsa en el texto, el dibujante evoca también los "maliciosos ecos/ de los semanarios/ revolucionarios/ *La Gorda*, *La Flaca* y *Gil Blas*", pero a través de su personal "musa moderna": su estilo caricaturesco, infantilizado, de fingida ingenuidad.

Como en las funciones del "Cántaro Roto", en la puesta en escena de *La reina castiza* se puso de manifiesto la índole pictórica del teatro de Valle-Inclán. Una calidad plástica cifrada en el tópico *ut pictura poesis* que, como indicaba Díez-Canedo, más que un obstáculo es una posibilidad enriquecedora de la representación. Si en aquella versión de *El café* el referente era la pintura de Francisco de Goya, en *La reina castiza* lo son los dibujos de sus herederos, los caricaturistas de la prensa satírica de la época isabelina, aunque con una mayor libertad del escenógrafo que las traslada a su propio mundo de títeres e ilustraciones infantiles. Tal libertad no respondía al mero capricho del artista, sino a otra de las exigencias fundamentales que dictaba el apostillón: la conversión del escenario del Muñoz Seca en un tablado de marionetas, y la transformación de los actores de carne y hueso en títeres grotescos que exigía esta "farsa de muñecos". A la evocación de las estampas satíricas del XIX Bartolozzi superpone para este fin la factura de su propias creaciones, populares y reconocibles por la totalidad del público de su tiempo: sus ilustraciones infantiles y su reconocido arte como muñequero, ambas integradas ya desde 1930 en su popular "Teatro Pinocho". Así reconocen su trayectoria anterior Arturo Mori, Antonio Espina o Bernardo G. de Candamo en sus comentarios:

Bartolozzi, el artista de los muñecos admirables, pintó las decoraciones y vistió a los personajes de la farsa como no lo hiciera nadie mejor[344].

...

El animador de tantos muñecos inmortales en el mundo infantil tenía que triunfar en la escenificación de personajes concebidos con fantasía grotesca pero delicada. El color rima con suma belleza en los decorados. Los trajes realzan con discreta ironía, muy de nuestra hora, los fantasmones de ayer[345].

...

Salvador Bartolozzi pintó las decoraciones y los figurines. En unas y otros consiguió traer al tablado su técnica formidable de ilustrador. Los tres fondos por que van y vienen los personajes y los personajes mismos con sus vestimentas están imaginados con un encantador sentido de estilización[346].

Mención especial merece la caracterización, supervisada por el artista, que acentuaba muy grotescamente los rasgos de los actores de la compañía de Irene López Heredia y Mariano Asquerino, con un maquillaje expresivo de los pómulos, ojos y labios, pintarrajeados con buscado exceso; los trajes, con ingenuos motivos decorativos, completan el efecto. Se presentan de esta manera la Señora y Mari-Morena, como achulapadas y coquetas muñecas, casi con pinta de suripantas[347]; el Sopón, con un aire picaresco, de

fantoche demoniaco; el jorobeta Torroba, arrastrando su guitarra como un títere deforme o el Rey Consorte, en el que aparece significativamente acentuado el aspecto de pelele ridículo y adamado. De la misma forma que en los decorados, en el diseño del vestuario el arqueologismo, la rutinaria reconstrucción histórica habitual en los escenarios madrileños, cede paso ante la evocación libre y caricaturesca de los tipos de época. Así se observa en el "finústico" Don Lindo; en el Gran Preboste, de aspecto fatuo; en la figura de la Infanta Francisca, mezcla de venerable abuela de cuento y "bruja de entremés"; o en la estampa falsa y novelesca de Lucero del Alba y su "patrulla de jaques". Exageración y caricatura que, como reconoce Araujo-Costa, no impiden la justa recreación de la época:

> Las faldas de miriñaque, los fracs y las chisteras de colorines, el atavío de gitanos y gentes del bronce guardan en la exageración el natural de la caricatura el tipo romántico por entonces de moda para la indumentaria y el menaje.

Todos estos testimonios dan fe de la acertada presentación escénica de Bartolozzi, realzada por los juegos de luces y por una cuidada concepción del conjunto del espectáculo visual, tal y como observa *Floridor*:

> [...] La unidad, la armonía de tonos entre fondos y trajes, de graciosa y arbitraria originalidad, está presidida por un gusto impecable[348].

Tan sólo Rafael Marquina mostró ciertas restricciones al elogio de la presentación escénica, aunque sin dejar de ponderar el conjunto:

> Desde el decorado, de Bartolozzi, bello y bien entendido, aunque quizá un poco abigarrado, hasta el último detalle, la postura escénica de *La reina castiza* en el teatro Muñoz Seca ha sido cuidada, bella y ejemplar. Un modelo digno de imitación y del aplauso[349].

En suma, la realización de la plástica escénica parece adecuada perfectamente a la intención del autor gallego de transmitir al público de la representación su voluntad de distanciamiento, su visión de los personajes de la farsa como criaturas inferiores, con una intención provocadora: la de convertir a las figuras históricas en títeres, en objetos risibles, con una clara lección política. Si en 1868 la prensa satírica y sus dibujantes despedían con rechifla a la reina, ahora, en junio de 1931, los fantoches de Valle-Inclán, desde el retablo de marionetas de Bartolozzi, hacían lo propio con el nieto.

2.3.2.3. Salvador Bartolozzi, intérprete de la farsa guiñolesca.

El señor de Pigmalión, *La zapatera prodigiosa* y *La reina castiza* forman una particular trilogía en la trayectoria como escenógrafo de Salvador Bartolozzi. Tres obras estrenadas en el lapso de tres años en los escenarios madrileños y resueltas con un concepto plástico muy similar. Con distintas variantes, se ajustan esencialmente al género de la farsa de muñecos, y pueden incluirse en una tendencia de la tradición inmediata del teatro europeo, desde el modernismo a las vanguardias, de revalorización del títere, una de las diversas posibilidades surgidas en la corriente de la *reteatralización*[350]. Los autores de las tres farsas participan de este interés por el títere, en el que reconocen sus valores tradicionales: su sentido metafórico como símbolo de la impotencia del ser humano ante su destino, y su carácter provocador y subversivo. Igualmente, como reacción al teatro dominante en su época consideran el teatro de muñecos como una posibilidad de renovación radical, siguiendo a Gordon Craig: el títere no sólo suplía con ventaja las deficiencias del actor tradicional, sino que se revelaba como el sujeto ideal para un "teatro plástico", básicamente visual. Una concepción cuyas posibilidades desarrollaron los vanguardistas italianos en el "Teatro dei Piccoli" de Podrecca, los franceses Albert-Birot o Louise Lara y Edouard Autant, Gropius en su "Saatlicher Bauhaus" de Weimar y Alfred Altherr en Zurich[351].

Los muñecos de Grau, García Lorca y Valle-Inclán, con sus grandes diferencias, poseen rasgos comunes que los identifican como creaciones originales incluidas en esa tradición europea, pero con un

carácter estético netamente español, cuyos referentes principales son Cervantes y Goya. Frente a las formas teatrales canónicas de los escenarios españoles, el títere nacional se recupera como tradición popular vivificadora y espontánea. Pero igualmente hay una voluntad intelectual de superar ese arte popular, de no estancarse en posiciones como la que bien podría ejemplificar aquella "cantaora del puerto" de Luis Fernández Ardavín, "un Orbaneja de genio" en términos valleinclanescos. El títere de Grau, Lorca y Valle-Inclán se caracteriza fundamentalmente por su violencia estética; crueldad literal en las creaciones de Pigmalión, violencia más ambigua y sentimental en Lorca, y subversiva y genial en los fantoches de Valle-Inclán, que habría de llegar más lejos en la interpretación de la estética guiñolesca en sus esperpentos.

A falta de un teatro de títeres experimental como los surgidos en Europa, Bartolozzi construye sobre los escenarios convencionales madrileños su tablado a gran escala y se revela como un ajustado intérprete del teatro de muñecos. Junto a unos decorados apropiados y el diseño excepcional del vestuario, otro hallazgo fundamental es el de la caracterización de los actores, con utilización de postizos o con el maquillaje funcionando como máscara, supervisado por Bartolozzi en los estrenos de las farsas de Grau y Valle-Inclán. Un elemento teatral básico que en la práctica habitual de las compañías madrileñas había sido muy descuidado y que el teatro más innovador volvía a potenciar en toda Europa[352].

En su aspecto estético, la paleta violenta, de índole goyesca, del artista añade un matiz personal a los personajes subrayando su infantilismo; un matiz que late en los textos de las tres farsas, pero que Bartolozzi potencia con el carácter intransferible de su arte. Puerilidad que, como ya se vio en el caso de la farsa de Grau, refuerza la esencial crueldad del títere, y por otro lado extrema la sensación de extrañamiento y distanciamiento frente al espectador. En el caso la *Farsa y licencia de la reina castiza* de Valle-Inclán se impone el sentido subversivo y grotesco, cercano al teatro de Alfred Jarry; no obstante coincide con Grau y Lorca en el instrumento: en un teatro de valores eminentemente plásticos; y corresponde a Bartolozzi el mérito de haber interpretado cabalmente tales sugerencias y haberlas plasmado con eficacia sobre el escenario.

2.3.3. Tres estrenos de la compañía de Josefina Díaz de Artigas y Manuel Collado (1932-1934).

Durante las temporadas 1932-1933 y 1933-1934 la compañía de Josefina Díaz de Artigas y Manuel Collado acogió en el teatro Beatriz el espectáculo infantil de Bartolozzi; por su parte, el artista se hizo cargo de la escenografía de tres de los estrenos de la compañía: *Barrios Bajos* de Luis Fernández Ardavín y *Eva Quintanas* de Manuel Linares Rivas en la primera temporada, y *Melo* de Henri Bernstein en la siguiente; entre ellas, tan sólo la puesta en escena de *Melo* concedió al decorador cierta ocasión de lucimiento, frente a las escasas posibilidades que ofrecían los rutinarios espacios dramáticos de las citadas obras españolas.

Barrios Bajos, del prolífico Luis Fernández Ardavín, fue estrenada con mediano éxito el 29 de diciembre de 1932 bajo la dirección de Eduardo Marquina. En dos humildes interiores de un barrio de la capital discurre la acción de esta convencional "comedia popular madrileña, en verso": Paloma, muchacha trabajadora y honrada, recogida desde muy niña por doña Domitila y don Lorenzo, ama en secreto al hijo de éstos, José, joven noctámbulo y calavera. Don Lorenzo echa a su hijo de casa, pero Paloma decide acompañarle y lo mantiene trabajando como bordadora de tejidos de plata; sin embargo el incorregible José sigue con sus correrías hasta que sufre un accidente de tráfico: descubre entonces su amor por Paloma, que le rodea de mimos en su convalecencia. Comprometido con otra joven José acude a la ceremonia de su boda, pero en el último momento, al ver un mantón de plata de la Virgen bordado por Paloma, escapa de la iglesia para volver a los brazos de su enamorada, con la que termina bailando un chotis. Con este folletín Luis Fernández Ardavín pretendía rendir homenaje al Madrid de Galdós, cuya figura es recordada con admiración por uno de los personajes, don Lorenzo; sin embargo, su comedia incurre en los tópicos más superficiales del madrileñismo y la eficacia de su evocación es mínima en comparación, por ejemplo, con la conseguida por los adaptadores de *Fortunata y Jacinta*[353].

En referencia a los decorados, el autor dedica una breve fórmula de cumplido a Bartolozzi en la "autocrítica" publicada por *ABC* :

> Dos interiores de Bartolozzi ambientan a maravilla mi comedia[354].

No van mucho más allá en locuacidad las reseñas de la prensa madrileña respecto a la escenografía; tan sólo el crítico de *Sparta* se extiende un tanto y apunta las virtudes y defectos en la labor del decorador:

> Bartolozzi nos da en el detalle de un balcón abierto a cúpulas y tejados y ornado por cortinilllas blancas, la medida de su acierto escenográfico, un tanto sacrificado por la vulgaridad de dos interiores modestos algo amanerados[355].

Eva Quintanas, comedia original de Manuel Linares Rivas, estrenada en el teatro Beatriz el 14 de enero de 1933, responde a los cauces habituales de la comedia burguesa, con pocos momentos de verdadero pulso dramático, diálogos superficiales y acción escasa. Linares Rivas presenta las vicisitudes de una mujercita pretendidamente moderna en el ambiente de una ciudad de provincias. La felicidad de Eva —que regresa de Madrid tras una brillante carrera universitaria con el título de doctora en Ciencias— se torna en amargura al conocer que su prometido, Jorge Bial, se va a casar por interés con la hija de su jefe, Mercedes. La brillante joven, que guarda en secreto su deshonra, decide olvidarle refugiada en su trabajo; pero, al cabo de dos años, Jorge vuelve para revelarle su propósito de divorciarse y reparar su falta casándose con ella; Eva lo rechaza y expresa la tesis de la obra: el matrimonio no supone la única honra para una mujer, sino que su propia posición y trabajo podían tener idéntico valor. Finalmente, Juan Pablo, el intachable joven rendido desde el primer acto a la protagonista, pide su mano sin obtener tampoco respuesta; no obstante, se puede adivinar el éxito de su persistencia y el futuro sí de Eva.

Linares Rivas sitúa las desventuras de esta peculiar feminista en un único decorado que corresponde a la casa del padre de Eva: "un salón de la casona de don Laureano con muebles antiguos. Sensación señorial y antigua"; un ámbito tradicional que el decorador había de entonar para subrayar, siguiendo la sugerencia del autor, la pretendida modernidad de la actitud de la protagonista[356]. Como era previsible, la prensa apenas mostró interés por la escenografía; tan sólo Melchor Fernández Almagro le otorgó un papel relevante al considerar lo más destacado del estreno, por encima de la comedia y quizá a pesar de esta, la actuación de Josefina Díaz y la labor de Bartolozzi:

> Un escenario y una actriz: he aquí lo que hemos visto en el teatro del barrio de Salamanca. El escenario es de Bartolozzi, acertada expresión de un interior provinciano. Gente distinguida la que vive en este amplio caserón que se presiente a través de una sala decorada con trastos heredados. Canapé, consola, cornucopia, viejo reloj, tapices. Mucha pátina. Vida cómoda y entonada en este caserón de los de escudo en el dintel y anchos silencios expresivos. Bartolozzi, pues, ha preparado muy bien su ambiente. ¿Burgos , Segovia?... [...] Algo de calabobos hay en esas escenas de *Eva Quintana*, poco o nada movidas, en que las palabras se suceden grises, monótonas, lloriqueando al lado allá del cristal de nuestra obligada expectación. Vemos, oímos llover desde nuestra butaca, lamentando que en el buen escenario de Bartolozzi hagan barro los tópicos, en su fatigoso caer, y que el buen arte de Josefina Díaz de Artigas se vea en la necesidad de poner a contribución todos sus recursos, improvisando un gran paraguas que a todos ampara y libra[357].

Bastante mayor era el atractivo de la obra y las posibilidades para la labor del escenógrafo en el caso de *Melo*, de Henri Bernstein; una pieza ya conocida en los escenarios madrileños —presentada por la prestigiosa compañía francesa del Karsenty en su gira por España— que la compañía Díaz Artigas-Collado estrenó el 20 de abril de 1934 en versión española de Magda Donato. El contenido de *Melo* se ajusta perfectamente a la sugerencia del título y a la indicación del subtítulo, "folletín escénico": el espectador asiste en el primer acto a la relación adúltera del celebre violinista Marcelo Blanc con Romana, esposa de su amigo

de juventud Pedro Belcroix; en el segundo acto, el más intenso de la obra, Romana intenta envenenar a su marido, pero debe renunciar ante las sospechas del doctor Remy, alertado por Cristina, prima y enamorada de Pedro; Romana, horrorizada por sus tendencias criminales, acaba con su vida arrojándose al Sena; en el último acto —situado dos años después de la tragedia— Marcelo rehuye al amigo a quien traicionó, hasta que éste —entonces casado con su prima— acude a su estudio para revelarle que no ignoraba su relación con Romana y darle a conocer una carta que la adúltera escribió antes morir implorando su perdón; por su parte, el violinista le confirma que era él, su marido, el verdadero amor de Romana.

Bernstein construye su "folletín escénico" con una estructura claramente inspirada en técnicas cinematográficas: tres actos divididos en doce cuadros breves, con rápidas mutaciones que debían imprimir un gran dinamismo a la acción. El autor otorga igualmente un papel relevante a la luz y la música como elementos indispensables para comprender los sentimientos de los personajes: en algunos cuadros, aparece un mismo espacio —es el caso del estudio de Marcelo— pero con una iluminación que destaca cada vez rincones diferentes, como si se tratase de los distintos planos captados por una cámara; un efecto que subrayan a su vez los motivos musicales que ambientan las alternativas de la acción[358].

En consonancia con el interés y la tensión dramática de la obra son los decorados del acto segundo los más atractivos y en los que más acertadamente son utilizadas estas técnicas cinematográficas; según las sugerencias de las acotaciones, la iluminación y el color de las decoraciones asumen un papel imprescindible para la expresión de la evolución íntima del alma de los protagonistas. Así, en el cuadro segundo, cuando Romana acude temerosa de que se descubra su crimen al estudio de Marcelo, Bernstein detalla el tono que tiñe dicho espacio: "[...] luz rojiza del sol poniente. Entre las cortinas, apenas entreabiertas, se ve solamente una butaca y la mesita con el cacharro lleno de rosas rojas". En el siguiente cuadro, el último encuentro de Romana y su marido tienen lugar en un espacio apenas iluminado: "[...] solamente se ve una cama. El resto de la escena queda a obscuras. Uno o dos elementos decorativos sugieren un dormitorio, el de Pedro. Es de noche". Sin embargo, son los dos cuadros siguientes, desarrollados en dos espacios exteriores, los de mayor sugerencia por su evidente carácter cinematográfico; en ambos, la protagonista permanece en silencio deambulando por las calles de París, y las únicas voces que se escuchan son de personajes ajenos a su drama: luces y decorado pasan a un primer plano para reflejar la angustia y el vacío del personaje. La protagonista aparece escribiendo a Pedro sentada en una mesita "Al aire libre, ante un pequeño café-bar de barrio [...] La luz viene del interior del establecimiento y de los faroles de la calle". Después, tras evitar la presencia de una ramera borracha, muere en silencio arrojándose al río: "[...] la ribera del Sena, bajo uno de los muelles de París. Al foro, el parapeto. Ante este parapeto, dos piedras sillares. La ribera se prolonga a la derecha, bajo el primer arco de un puente que se perfila sobre toda la decoración. La ribera del río está vagamente iluminada por la luz de un farol invisible que está en el muelle [...]".

Las reseñas del estreno dan noticia del buen hacer general del escenógrafo y aluden justamente a la factura de estos dos últimos decorados, fundamentales en la obra, como el mayor acierto de Bartolozzi; Melchor Fernández Almagro o el cronista de *El Liberal* lo confirman en sus respectivos comentarios:

> Otro elemento que se mostró propicio fue el escenográfico, toda vez que Bartolozzi ha sabido animar unos telones con arte muy eficaz, y mover unas luces con tino y oportunidad. La portada de un café y el puente verdinoso sobre el Sena causan excelente efecto[359].
>
> ...
>
> Bartolozzi ha pintado unas lindas decoraciones; pero la del Sena es, sobre todas, un acierto rotundo[360].

Coincide con el juicio de ambos Juan G. Olmedilla quien, si por una parte rechaza el exceso de cuadros, valora la aportación de los elementos cinematográficos de la obra, bien resueltos en la representación por Bartolozzi:

> *Melo* es un folletín escénico distribuido —como *Vidas cruzadas*, como *Les rates*— en una docena de cuadros; algunos de éstos son escenas capitales de la obra; otros, los más, simples estampas de referencia, capitulitos de enlace como si dijéramos, que en una técnica normal se resuelven dentro de un mismo cuadro. Algunos, como el del cementerio, francamente deleznables. Otros, como el del suicidio, quieren aportar al arte dramático la plástica del cinema, excluida totalmente la palabra, verbo y raíz del teatro. Bien es verdad que este cuadro se hace imprescindible, merced a la escenografía de Bartolozzi, en un bello nocturno del melodramático río parisién[361].

También Morales Darias elogia el cuadro del Sena, y da cuenta en su reseña de la rapidez en las mutaciones en la representación; efecto fundamental la correcta resolución de su ritmo cinematográfico:

> [...] excelentes decoraciones de Bartolozzi —el puente verdoso sobre el Sena es un magnífico acierto—, combinaciones luminosas muy propias [...] muy de alabar la rapidez en el cambio de los once cuadros que tiene la obra[362].

La reseña de *ABC* abunda en este aspecto de la puesta en escena:

> El servicio de escena perfectamente montado para la sucesión de los numerosos cuadros, y todos ellos de gran sabor artístico[363].

Así pues, por los testimonios de los críticos, Bartolozzi supo resolver el complejo montaje de una obra que, como *La cantaora del puerto* o *La calle*, tenía en el arte cinematográfico su más claro referente plástico. El artista sacó el máximo partido a los decorados pintados merced a una adecuada utilización de la iluminación, y logró disponer la rápida sucesión de escenarios conforme al dinamismo requerido por *Melo*[364].

2.3.4. Decoraciones para teatro lírico: *La Dolores* y *El joven piloto*.

Frente a otros géneros del teatro musical que habían incorporado las novedades de la plástica escénica a sus representaciones —la ópera europea, o en España la moderna revista— la zarzuela parecía condenada a la rutina escenográfica y su público se mostraba escasamente abierto a la hora de admitir excesivos atrevimientos en la puesta en escena. Resulta significativa la actitud de Salvador Bartolozzi, quien adoptó una tendencia de prudente contención en las obras en las que intervino, aunque sin renunciar a la modernización del concepto decorativo que —dentro de las coordenadas determinadas por su tradición— el género admitía y, seguramente, demandaba. No obstante, pese a su criterio moderado no faltaron críticos opuestos radicalmente a la introducción de innovaciones en la escenificación de las zarzuelas.

2.3.4.1. *La Dolores* en el Teatro Lírico Nacional (31-V-1932).

La Junta Nacional de Música presidida por Óscar Esplá dispuso en 1932 la reforma del Teatro Lírico Nacional y, entre sus primeras iniciativas organizó una breve campaña en el teatro Calderón, encargando la dirección a Cipriano Rivas Cherif. En el breve periodo en el que Rivas Cherif ocupó el cargo —entre mayo y julio— intentó dignificar y dar un toque de modernidad a las representaciones, acudiendo a escenógrafos renovadores como Bartolozzi, Manuel Fontanals, Castells o Miguel Xirgu; todos ellos fueron presentados al anunciarse la campaña como un aliciente especial, prueba de la voluntad innovadora de la dirección[365].

No obstante, tal y como había advertido *José D'Hoy* en las páginas de *Blanco y Negro*, la absoluta inadecuación del escenario del Calderón había de resultar un impedimento casi insalvable para la labor de los decoradores[366]. El primero en sufrir tales dificultades fue Salvador Bartolozzi, encargado de la escenografía en la función que inauguraba la temporada el día 31 de mayo, la reposición de *La Dolores*, versión musical del maestro Bretón sobre la famosa pieza de Feliú y Codina[367]. El dibujante salió airoso de la prueba y superó en parte algunas de las restricciones del escenario; sin embargo, la crítica no dejó de observar los obstáculos que limitaban el alcance de su trabajo. Muy expresivo es, al respecto, el comentario de Víctor Espinos, en *La Época*:

> Bartolozzi ha resuelto sus decoraciones para esta *Dolores* metiendo Bilbilis en un puño, porque eso es el escenario del Calderón. Claro que "estilizando" todo es posible; pero, a decir verdad, no ha estilizado de más. Es decir, que las decoraciones de Bartolozzi merecen elogio[368].

Díez-Canedo, que elogia sin paliativos los decoraciones de Bartolozzi —"tan españolas, tan de sentido, tan decorativas en su sencillez de concepto"—, demanda a la organización del Teatro Lírico Nacional el cambio de escenario y la mejora de las condiciones materiales para futuras empresas:

> Un escenario más amplio, un juego de luces más rico y mejor dispuesto: he aquí las necesidades a que el Teatro Lírico Nacional ha de tender en su expansión prevista[369].

Respecto a la innovación escenográfica, la labor de Bartolozzi mereció diversas valoraciones; frente a los comentarios favorables de la mayoría de los críticos, algunos la consideraron totalmente inapropiada. Entre los primeros, tanto Ángel María Castel como Díez-Canedo subrayaron el comedimiento del escenógrafo:

> El decorado, muy bien entendido, sin exagerar los modernismos, gustó mucho, aunque no se aplaudió[370].
>
> ...
>
> También el decorado, de Bartolozzi, sobrio de color y moderno de línea, sin excesos de modernidad que no se ajustan al carácter de la obra, contribuye al total efecto[371].

Mucho más abiertamente complacido por los decorados de Bartolozzi, el crítico de *La Libertad* los considera un ejemplo cabal frente al concepto tradicional de estampa tópica y pintoresca al que parecía condenado el género lírico:

> Las decoraciones de Bartolozzi son muy bellas, y demuestran cómo un gran artista puede sobria y vigorosamente dar, desde el polo opuesto al cromo, la interpretación justa de un viejo pueblo español[372].

Idéntico parecer expresan Juan del Bierzo en *La Voz* o Julio Gómez en *El Liberal*, quienes destacan la calidad inusual de la presentación de la obra:

> La obra fue puesta en escena de manera insuperable, en forma absolutamente desacostumbrada en nuestros escenarios [...] Las decoraciones de Bartolozzi y Fontanals, muy bien entonadas y de un realismo inteligente, que rehuye, empero, toda chocarrería y brutalidad[373].
>
> ...
>
> El conjunto de la representación fue un espectáculo de arte como hace mucho tiempo no se presenciaba en Madrid, como tal vez nunca se haya representado el teatro nacional. [...] El decorado, de Bartolozzi, y la dirección artística y de escena, de Rivas Cherif y Eugenio Casals, no dejaron nada que desear, y compusieron un conjunto de espectáculo de gran eficacia dramática[374].

Entre los méritos de la escenografía, tanto el crítico de *Ahora* como Díez-Canedo ponderan su acertada funcionalidad, con una disposición destinada a facilitar los movimientos de los actores sobre el escenario:

> Sobre unos fondos de Bartolozzi que tienen un valor de estampa, decorados —el de los actos primero y segundo, la plaza del lugar de la acción—, que rompen el plano uniforme del escenario en dos o tres planos distintos, propicios a una buena perspectiva, las figuras se agrupan y se mueven con una sensación de verismo que descarta aquella forzada mecánica de las entradas y salidas grotescas por lo innaturales[375].
>
> ...

> [...] la [decoración] de la plaza del pueblo, que impide la colocación tradicionalmente afectada del coro y le presta, como a los principales actores, pese a lo exiguo del escenario, variedad en el movimiento, es particularmente afortunada[376].

Frente a los citados elogios choca el mutismo de críticos como los de *Heraldo de Madrid*, *El Debate* o *La Nación*, así como las censuras de otras reseñas; especialmente irónico resulta el comentario de *Acorde* en *Informaciones*:

> El decorado, bien en cierto modo. Es una plaza de Calatayud a pleno sol... vista con gafas ahumadas[377].

Un aspecto en el que Hercé —mucho más abierto a la novedad que el anterior— coincide:

> El decorado, de Bartolozzi, moderno y bien intencionado, pero demasiado gris; el primer acto carece de luz y color[378].

Más aceradas fueron las críticas al vestuario. Al parecer, no había sido diseñado por Bartolozzi, no obstante, debió quizá —como responsable de la plástica— haber supervisado este elemento de forma más atinada. Así, el crítico de *La Libertad*, tan encomiástico al referirse a los decorados, comenta:

> Respecto al indumento caben, en cambio, algunos reparos. Esa época de 1835 vive en cuadros y grabados en madera y estampas litográficas, de modo que cabe reconstruir fielmente el atuendo popular de aquellos días románticos de la primera guerra civil. Los cuadros primero y segundo de *La Dolores* pueden y deben ser cuadros de Eugenio Lucas o Pérez Villamil[379].

Los reproches de *Acorde* resultan mucho más tajantes:

> El indumento de los artistas, en general abandonadísimo ¡qué vestidos los de los toreros y chulillos!... ¡Qué aberración de pañuelos blancos —como de bolsillo ciudadano— en los "matracos" del conjunto!... ¡Qué pifla en el uniforme del sargento y los cuatro soldados!... La Dirección artística no se ha enterado, por lo visto, de que la acción de *La Dolores* discurre en la primera mitad del siglo XIX, y... no creemos que tuviera, fuera de cuidarse de esto, otra cosa que hacer en la representación de anoche[380].

La falta de testimonios gráficos de la representación impide una valoración que permitiera discernir la mayor o menor justicia de estos testimonios contrapuestos. No obstante, al margen de cuestiones de detalle, el mero propósito de innovación de Rivas Cherif y Bartolozzi merece considerarse como un positivo paso adelante en la evolución de la escenificación de la zarzuela, y así lo entendieron los críticos más rigurosos de su tiempo.

2.3.4.2. *El joven piloto* (8-XII-1934).

La puesta en escena de *El joven piloto*, estrenada en el Calderón el 8 de diciembre de 1934 —con un reparto encabezado por Felisa Herrero, Selica Pérez Carpio y Adolfo Sirvent—, presentaba en el aspecto escenográfico un matiz distinto al de *La Dolores*; tanto el libreto de Miquelarena y Bolarque como la música del maestro Juan Tellería, sin abandonar el obligado canon nacionalista y popular, ofrecían cierta originalidad y buscaban eludir los tópicos que estaban anquilosando el género. La novedad de libro y música había de tener su correspondencia en la presentación plástica, que asimismo debía escapar de la rutina del pintoresquismo decorativo; al respecto, la elección de los artistas, Manuel Fontanals y Salvador Bartolozzi —encargado además de los figurines— constituía por sí misma testimonio de la clara voluntad de los responsables del estreno.

Estos "Cuadros sentimentales de la vida en el mar y en los puertos" —tal y como subtitulan los autores a su zarzuela— evocan el romántico mundo del comercio español con las Antillas de mediados del siglo XIX, situando la acción en dos ambientes contrapuestos: un puerto del norte de España y el

cosmopolita entorno de La Habana con sus animados cafetines. Miquelarena y Bolarque narran las andanzas de Ignacio, el joven marinero recién casado que parte para La Habana y sucumbe al hechizo de la Trinidad "la Chinamanila", olvidando a su mujer Rosario; pasados los años y ya desengañado del amor de la veleidosa habanera, Ignacio conoce de labios de un compañero de la existencia de un hijo suyo, fruto de su unión con Rosario. Vuelve a España y, aunque no obtiene el perdón de la mujer abandonada, se redime al regresar a la vida marinera ahora en compañía de su propio hijo[381].

Bartolozzi y Fontanals realizaron para la representación cinco decorados que, según las indicaciones de las acotaciones de la obra, presentaban cierta complejidad; todavía mayor si se consideran las conocidas condiciones del escenario del Calderón. En los cuadros primero y último la acción se desarrolla en exterior del puerto español, y en ambos aparece la fachada del "Café de la Marina" y la popa —practicable— de "La Mundaca", el velero de Ignacio; el lapso temporal quedaba reflejado por el cambio de telón en los foros, en el que había de plasmarse un paisaje marino, con bergantines en el cuadro inicial y barcos de vapor en el final. Los cuatro restantes son espacios interiores; el "Café de la Marina" y la casa de Rosario, corresponden al ámbito donde la esposa espera en vano; los otros dos trasladan al espectador a ambientes antillanos: el lujoso café-cantante, donde Trinidad seduce al marino, y un "cafetín-taberna de ínfima clase", espacio de la degradación de Ignacio.

Tan sólo queda constancia de la atractiva apariencia del decorado correspondiente al cuadro segundo del primer acto, en una fotografía del estreno publicada a toda página por *ABC*: una sabrosa estampa del animado cafetín habanero donde Trinidad e Ignacio beben en primer término, mientras una orquesta de músicos negros toca en un escenario situado al foro, tras una galería de arcos[382]. El conjunto de la escenografía obtuvo el refrendo de gran parte de la crítica; así, en sus reseñas el cronista de *El Sol* o Victorino Tamayo, en *La Voz*, afirman:

> Los cinco decorados de Bartolozzi son preciosos a cual más, y con ellos los primorosos figurines[383].
>
> ...
>
> Muy bellos los decorados de Fontanals y Bartolozzi, así como los figurines de éste último[384].

Angelo, en el diario *Ahora* pondera "los artísticos decorados de Bartolozzi" y confirma la acertada reconstrucción poética del pasado reciente:

> Estamos en los comienzos del último tercio del siglo pasado. Se ha evocado la época magistralmente. Y no sólo en los detalles de decorado y de indumentaria (cuidados con el mejor arte de estilización), sino en la "materialización" del ambiente[385].

Al respecto, algunos columnistas aluden a la evocación de las litografías románticas, perseguida por los autores de libro y música, y perfectamente resuelta por los escenógrafos:

> El decorado, la postura escénica, todos los accesorios, los trajes, la caracterización de los personajes, forma un conjunto muy bien entendido en el carácter de litografía romántica que los autores han querido dar a la obra.
>
> Autores e intérpretes, escenógrafo y director de orquesta, salieron muchas veces al final de los dos actos[386].
>
> ...
>
> La calificación de cuadros sentimentales es acertada en esas estampas que tienen el encanto (por gracia especialmente del acierto en los decorados y en la indumentaria) de las viejas litografías de nuestra vida marinera y colonial a mediados del siglo XIX[387].

Sólo *Acorde* en *Informaciones* muestra, en su línea habitual, un parcial desacuerdo frente a la recepción favorable del resto de los críticos —y también, al parecer, del público asistente[388]—:

> El decorado, con aciertos grandes al lado de escapadas a lo absurdo[389].

En suma, la aportación de Bartolozzi a la escenografía del género lírico, a juzgar por los testimonios citados, responde nuevamente al rigor interpretativo y la eficacia que caracterizan su trabajo como decorador; sin estridencias y dentro del respecto a las convenciones del género, Bartolozzi supo introducir novedades y remozar motivos cuyo tratamiento, como en el caso de los tópicos españoles o madrileñistas, permanecía anclado en estereotipos ya superados[390].

2.3.5. Salvador Bartolozzi y Rivas Cherif. Iniciativas de teatro alternativo en el periodo republicano.

Durante los años de la República Bartolozzi siguió una trayectoria paralela a la de Cipriano Rivas Cherif; como se ha podido constatar, el dibujante sirvió con eficacia los propósitos del asesor de Margarita Xirgu de mantener un criterio riguroso y moderno dentro del complejo mundo del teatro comercial —pautas a las que el propio Bartolozzi supo ajustarse en sus espectáculos para niños—; al mismo tiempo, el director madrileño mostró especial preferencia por el estilo de Bartolozzi para sus nuevas iniciativas de teatro experimental, tras la experiencia en común en "El Cántaro Roto", y las dos campañas de "El Caracol".

Rivas Cherif, en su empeño por la reforma del sistema teatral español, desde principios de los años treinta había orientado su actividad dando prioridad a la formación de actores y auxiliares especializados, en la línea de las modernas compañías del teatro europeo; en principio, buscó el apoyo de autores y artistas consagrados para contar con una base sólida y superar las limitadas expectativas de sus anteriores teatros de cámara. En este contexto, Bartolozzi asumió un destacado papel en el muy sugestivo proyecto de "Escuela de Arte Dramático", gestado en el verano de 1932 y finalmente frustrado, y participó como decorador en la menos ambiciosa "Compañía Dramática de Arte Moderno" en la temporada siguiente. A partir de 1933 el dibujante se consagró casi por entero a sus espectáculos infantiles; sin embargo, parece más que probable su colaboración con la tentativa más exitosa de Rivas Cherif, el Teatro Escuela de Arte, en el que su hija Pitti Bartolozzi y su yerno Pedro Lozano ocuparon su puesto en la responsabilidad de la plástica escénica.

2.3.5.1. La "Escuela de Arte Dramático": un proyecto de Rivas Cherif, Salvador Bartolozzi y Ramón del Valle-Inclán (1932).

Buena muestra de la posición relevante de Bartolozzi dentro del ámbito más avanzado del teatro español es su destacada participación en una de las más ambiciosas iniciativas de Cipriano Rivas Cherif, puesta en marcha en los primeros meses de 1932 con el respaldo de don Ramón del Valle-Inclán, plenamente identificado con los objetivos de ambos. Se trata del proyecto de creación de una "Escuela de Arte Dramático", organizada en régimen de cooperativa, de acuerdo con la Asociación General de Actores, y supervisada por un patronato consultivo integrado por significadas figuras de la literatura y el teatro de la época.

En su tesis doctoral sobre la figura de Rivas Cherif, Jacqueline Phocas ha documentado con precisión los avatares del proyecto, rescatando de los Archivos de la Villa de Madrid el nutrido epistolario que intercambiaron los promotores del mismo y los responsables municipales[391]. Como expone Rivas en una de sus primeras cartas al municipio, la "Escuela de Arte Dramático" no buscaba competir con las compañías comerciales al uso; su objetivo consistía en plantear un nuevo sistema y poner las bases de una sólida tentativa en pro de la reforma teatral, sustentada en la formación de actores y la modernización del repertorio y la puesta en escena:

> "EXCELENTÍSIMO SEÑOR:
>
> Cipriano de Rivas Cherif, concesionario del Teatro Español, a V. E. respetuosamente expone.
>
> Que solicitado por un grupo de escritores y artistas; a la cabeza de los cuales don Ramón del Valle-Inclán, Conservador del Patrimonio Artístico Nacional, Don Ricardo Canales, en representación de la Asociación de Actores, afiliada profesionalmente a la Unión General de Trabajadores, y don Salvador Bartolozzi, en su calidad de pintor escenógrafo, para la constitución de una compañía dramática en

> cooperativa, estima que ninguna ocasión mejor que la presente favorecería el ensayo de un sistema nuevo, tanto desde el punto de vista artístico como en el aspecto económico, sobre que fundar la restauración del arte nacional del teatro, en transitoria decadencia [...]
>
> La "Escuela de Arte dramático" cuenta desde luego con la asesoría literaria de un Patronato presidido por el propio Conservador del Patrimonio Artístico Nacional, un catedrático de literatura perteneciente al Centro de Estudios Históricos, un Profesor del Conservatorio de Declamación y un crítico profesional de autoridad reconocida. Ese patronato seleccionaría el repertorio antiguo, moderno y de estrenos, cuya interpretación, repartida escrupulosamente en atención al conjunto escénico más que al lucimiento personal de un primer actor o primera actriz clasificados de antemano para los protagonistas de todas las obras, sirviera de estímulo a los actores en el ejercicio alternado de sus aptitudes[392]

En una posterior misiva, Rivas Cherif da el nombre los citados miembros del Patronato; junto a Valle-Inclán contaba con figuras tan relevantes como el "profesor de filología" Tomás Navarro Tomás, el "catedrático de literatura y escritor" Pedro Salinas —ambos del Centro de Estudios Históricos—, Enrique Díez-Canedo en calidad de "crítico profesional de teatros" y Victorina Durán "profesora de indumentaria del Conservatorio de Música y Declamación". Informa además de la actitud favorable de destacados dramaturgos —y, en primer lugar, de Federico García Lorca— para ceder los derechos de las obras que se representaran.

El director describe el funcionamiento del régimen de cooperativa propuesto; en un texto en el que queda constancia del papel preeminente, más allá de la mera función de "pintor escenógrafo", de Salvador Bartolozzi:

> "EXCELENTISIMO SEÑOR:
>
> Cipriano de Rivas Cherif, a V.E. respetuosamente expone.
>
> Que ha constituido con el reputado pintor don Salvador Bartolozzi una "Escuela Experimental de Arte Dramático" encaminada a establecer de una manera práctica la revisión, dispersa en teorías y ensayos, de la organización escénica en España, desde el punto de vista artístico y en el aspecto económico afectados por la crisis mundial del teatro.
>
> Que desde luego cuenta de manera explícita con la [...] Asociación de Actores [...], que asimismo don Ramón del Valle-Inclán, Conservador del Patrimonio Artístico Nacional, unido personalmente a la referida petición, se ha prestado a presidir el Patronato consultivo solicitado por la Escuela, para la realización de este primer curso de representaciones excepcionales.
>
> [...] El abajo firmante queda reconocido como director de un grupo de diez actrices y actores, escogidos por él entre los que voluntariamente se han ofrecido para esta campaña, los cuales interpretarán los papeles que la dirección les asigne, sin otra consideración que la de sus aptitudes físicas y artísticas, y compartirán con el director y el escenógrafo una dieta mínima obtenida de la recaudación diaria, una vez satisfechos los gastos llamados *de hoja* del Teatro Español, repartiéndose al final de la temporada por partes iguales el beneficio líquido que pudiera haber. Por su parte don Ramón del Valle-Inclán , don Federico García Lorca y cuantos autores coinciden con los fundadores de la Escuela en su propósito renovador, contribuyen equitativamente a la empresa cooperativa con la recaudación de sus derechos de autor e igual y proporcionalmente participan del beneficio posible al liquidarse la temporada.

Como primer paso para poner en marcha la iniciativa, los responsables demandan al municipio una prórroga de la concesión del teatro Español; pretenden organizar en el coliseo municipal una primera campaña en los meses de julio y agosto. El grupo propone además una iniciativa excepcional: el estreno entre las primeras obras representadas de *Luces de Bohemia*; elección que Rivas razona en los términos siguientes:

> Desde luego el Patronato, a propuesta de la dirección, ha acordado que una de las primeras o la primera obra que se represente sea *Luces de Bohemia*, de Valle-Inclán, nunca escenificada hasta ahora, y que por su modernidad, por el sentido de protesta contra la sociedad política de los últimos años de la monarquía y por la gracia magnífica de su estilo, emparenta esta producción del escritor insigne a los ejemplos más ilustres del gran repertorio antiguo y a las más atrevidas experiencias extranjeras del teatro contemporáneo[393]

Muestra de su decidido empeño por servir a los ideales del nuevo régimen con un arte "si por esencialmente popular, sin menoscabo de dignidad estética", otra carta firmada por los cuatro principales responsables —Rivas, Bartolozzi, Valle-Inclán y Canales— propugna un título paradigmático del "arte republicano": *Le 14 juillet* de Romain Rolland; en este caso destinado a su representación al aire libre, ya fuese en el Retiro o en la Plaza de Armas del Palacio Real[394].

A la información obtenida por Jacqueline Phocas, han de sumarse los datos que aporta un comentario publicado a principios de mayo en la "sección de rumores" de *Heraldo de Madrid* (4-V-1932). El texto da cumplida noticia de una "temporada estival de teatro popular" en el Español y expone detalles de su organización; pero añade además una información tan significativa como es el propósito de unir a las anteriores obras seleccionadas para el repertorio el estreno de *El Público* de Federico García Lorca:

> Se dice:
>
> - Que cuando termine su actuación Margarita Xirgu en el Español se hará en dicho coliseo una temporada estival de gran teatro popular.
>
> - Que el Ayuntamiento ha cedido el Español para ese fin a su actual concesionario Cipriano Rivas Cherif quien hará una curiosa experiencia en colaboración con Valle-Inclán, Salvador Bartolozzi y Ricardo Canales, este último en representación de la Asociación General de Actores de España.
>
> - Que dicho Comité funciona de manera que no puede imponerse un criterio personal, sino el resultante del criterio de todos sus componentes.
>
> - Que cada miembro propone al pleno cinco obras de un género y el pleno escoge la que mejor le parece, por votación, para formar el repertorio.
>
> - Que esta decisión la avala el Consejo de un patronato, compuesta por Díez-Canedo, Valle-Inclán, Pedro Salinas, García Lorca y la señorita Victorina Durán.
>
> - Que de esta forma se han elegido ya, para representarse con toda propiedad y absoluto respeto para los textos originales, las siguientes obras: *El alcalde de Zalamea*, *Luces de Bohemia*, de Valle-Inclán; *14 de Julio*, de Romain Rolland y *El público*, de Federico García Lorca.
>
> - Que la compañía se formará por elección de méritos, entre los actores parados afiliados a la Asociación General de Actores de España.

La municipalidad aprobó en primera instancia el proyecto de Rivas Cherif, pese a las reticencias de algunos consejeros que alegaron favoritismo y la falta del oportuno concurso de adjudicación. En el fondo latían las tensiones políticas y la oposición de quienes veían en la campaña teatral y en la propia figura de Rivas Cherif —por sus significados lazos familiares— instrumentos de propaganda política. El peso de este sector consiguió que el visto bueno estuviera ya lastrado por severas condiciones que hacían muy arriesgada cualquier inversión; finalmente, hastiados los promotores por las interminables trabas administrativas y las dificultades financieras, en carta de 2 de julio Rivas Cherif renunció a seguir adelante[395].

2.3.5.2. La "Compañía Dramática de Arte Moderno".

En diciembre de 1932, el persistente Cipriano Rivas Cherif, ahora con el apoyo económico del empresario David Ormaechea, presentó un nuevo teatro de cámara alentado por los ya conocidos criterios de renovación que guiaron toda su trayectoria: la "Compañía Dramática de Arte Moderno"[396]. Conforme a la orientación de su anterior proyecto, Rivas Cherif se rodeó de un elenco de jóvenes actores y asimismo, entre

los objetivos del grupo, apuntaba la posibilidad de dar entrada a nuevos valores en el campo de la escenografía; no obstante, en las representaciones de esta efímera empresa, todavía volvió a contar con el concurso de Salvador Bartolozzi[397].

Antes de comenzar la breve temporada de la "Compañía Dramática de Arte Moderno" en su sede del teatro Cervantes, el *Heraldo de Madrid* anunciaba los propósitos del director madrileño, aludiendo a los paradigmas teatrales que pretendía emular:

> Es propósito de Rivas Cherif [...] realizar una temporada de Teatro libre, sobre todo, manumitido desde su iniciación de la tiranía de los nombres más acreditados —y desacreditados— en los oídos de nuestro público. Libre, como el de Antoine; magníficamente pobre en la materialidad de sus medios de expresión como el de los Pitoëff, pero riguroso en la disciplina estética de la interpretación como el *Teatro de Arte de Moscú*, parecido al que tuvimos ocasión de admirar en el Español la primavera última[398].

Significativas son las referencias a los teatros de Antoine y Pitoëff y al "Teatro de Arte de Moscú" y las tres cualidades —libertad, pobreza material y disciplina estética— en las que cifraba Rivas Cherif el buen éxito de su iniciativa; aspectos que condicionaban tanto la selección de repertorio —finalmente llegaron a estrenarse tan sólo una adaptación de *Crimen y Castigo*, *La frontera* de Paulino Massip y *El Estupendo Cornudo* de Crommelynck— como la labor todos los elementos de la compañía, director, actores y decoradores. En el campo de la escenografía, la referida "pobreza material" si bien respondía a una premisa estética del director —en la línea de Copeau o del propio Unamuno—, resultaba a su vez la única solución factible, dadas las limitaciones del escenario del Cervantes y la pobreza de su equipamiento.

2.3.5.2.1. *Crimen y Castigo* (17-XII-1932).

La campaña de la "Compañía Dramática de Arte Moderno" se abrió el 17 de diciembre con el estreno de la adaptación de *Crimen y Castigo* firmada por Ignacio Alberti y J. Chacón Enríquez; una elección que no parece gratuita, puesto que precisamente el aludido "Teatro de Arte de Moscú" había presentado su propia versión de la novela de Dostoiewski en el teatro Español la temporada anterior. Los críticos, que acogieron favorablemente la labor del director y los actores, discutieron, sin embargo, el acierto de los adaptadores. Partiendo de la inevitable comparación con la versión rusa, se valoró más positivamente su criterio —similar al seguido por *Fortunata y Jacinta*— de emplear una técnica de descomposición de la novela en cuadros con un procedimiento rapsódico, que el intento de Alberti y Chacón de sintetizar y comprimir el argumento del texto original sin demasiado tino en la elección de los episodios principales[399].

Por su parte, la presentación escénica de Bartolozzi mereció el aplauso general. El escenógrafo logró con total eficacia envolver en una sombría atmósfera la penosa agonía de Raskolnikoff; personaje cuyo tormento describe Antonio Espina entre "la voluptuosidad del perverso que juega con su secreto inconfesable con "terror y delicia" como decía Baudelaire— y la angustia absoluta, sin delicia de ninguna clase del delirante crepuscular, del esclavo de la idea fija". El dibujante tradujo esta "angustia absoluta" en unos interiores de tonos tristes, salpicados por unas líneas sinuosas de extraña caligrafía; "unos escenarios muy bellos. Justos de cromatismo, sobrios de estilo", según el testimonio del mismo Espina[400].

Este efecto de pesadumbre creado por los "decorados sintéticos" de Bartolozzi —así son calificados por la mayoría de los críticos[401]— se ajustaba perfectamente al tono de la novela de Dostoiewsky, tal y como destacaron distintas reseñas como las de *ABC* y *Sparta*, e incluso la poco favorable de *La Nación*:

> La puesta en escena ha sido realizada inteligentemente por medio de un decorado sintético, en que predomina un tono de misterio y pesadumbre[402].
>
> ...

> Las estilizadas decoraciones de Bartolozzi —duras, sombrías, angustiosas— constituyen un verdadero acierto de luz y colorido [...][403].
>
> ...
>
> El drama, lo mismo que la novela, resulta lóbrego, triste, pesa demasiado sobre el alma del espectador, y esto lo hace desagradable; para que todo tenga aspecto fúnebre, hasta el decorado sintético, de Bartolozzi, está en consonancia con el drama. [404]

Las fotografías de uno de los decorados, publicadas por el diario *Ahora*, confirman dicha impresión; llaman sobre todo la atención las líneas caprichosas e irregulares que sirven de motivo decorativo a los muros de una habitación miserable y el detalle junto a la ventana de una estampa o icono de lo que parece el rostro de Cristo, una faz inexpresiva de trazo rudimentario. En otras dos instantáneas de *Sparta* puede apreciarse la sobriedad absoluta de la escenografía, la deliberada apariencia de tosquedad y el trazo elemental en los detalles; así, en uno de los telones que representa la habitación de la familia de Sonia, destaca una chimenea de factura naïf pintada en el telón que choca con la presencia de un mueble construido. Elementos que, en adecuada armonía con la expresiva caracterización de los actores —vestidos con estudiado desaliño y pobreza, acentuada la dureza de los rasgos por el maquillaje—, transmiten una marcada sensación de extrañamiento[405].

No obstante, las mediocres condiciones del escenario del coliseo de la Corredera causaron, al parecer, serias dificultades a la labor de Bartolozzi; Díez-Canedo o el crítico de *Sparta* aluden a los problemas en el montaje de los decorados que dilataron en exceso los entreactos y restaron parte de eficacia a la propia plástica escénica:

> La obra lenta en su ejecución, se oyó con interés y fue aplaudida; con menos calor, preciso es declararlo, al final. Pero achaquese parte de culpa a la duración de actos y entreactos, fácilmente remediable en cuanto el decorado sintético de Bartolozzi se monte con la rapidez debida[406].
>
> ...
>
> Las decoraciones [...] por premuras de tiempo y dificultades de montaje no alcanzaron toda su eficacia plástica y evocadora[407].

Tales vicisitudes recuerdan las de aquella representación de *Sor Filomena* en el "Teatro de Arte" de *Alejandro Miquis*, más de veinte años atrás; síntoma inequívoco de la escasa mejora de los medios técnicos y materiales que afectaba tanto a las compañías comerciales como a los teatros de cámara. Sin embargo, la misma comparación da cuenta del innegable avance estético que el esfuerzo de estos grupos minoritarios —desde *Miquis* a Rivas Cherif— había contribuido a hacer posible en los escenarios madrileños.

2.3.5.2.2. *El estupendo cornudo*, versión española por Augusto D'Halmar y Antonio Espina de *Le cocu magnifique* de Crommelynck (14-I-1933).

El estreno el 14 de enero de 1933 de *El estupendo cornudo* vino a confirmar la "libertad" en la elección del repertorio postulada por el director de la Compañía, Cipriano Rivas Cherif. La célebre farsa de Crommelynck, *Le cocu magnifique*, —traducida por Augusto D'Halmar y Antonio Espina y publicada por *Revista de Occidente* siete años atrás, en 1925[408]—, era considerada en su tiempo uno de los clásicos del moderno teatro europeo; sin embargo, todavía no había sido estrenada en Madrid debido, en gran parte, a la crudeza con el que el autor belga había tratado el tema del adulterio y a su descarnada visión de la relación de amor y celos de Bruno y su mujer Stella. Rivas Cherif apostó por romper este anacronismo nacido de la hipócrita gazmoñería de público y empresarios; el propio Antonio Espina, en dos entrevistas publicadas el día del estreno, hacía especial hincapié en su esperanza en hallar una positiva actitud en los espectadores —"público español y republicano, europeo por tanto, de 1933"—. En ambas declaraciones, señalaba el traductor el papel fundamental de Rivas Cherif, la meritoria interpretación de los actores encabezados por Francisco López Silva, y la adecuación de los decorados, como elementos que auguraban una perfecta representación[409].

Lo que más llama la atención del montaje es la decisión del director de escena de trasladar el tiempo de la acción de la comedia: frente a la indicación de Crommelynck que sitúa con precisión su farsa en un ambiente "de nos jours", Rivas Cherif prefirió acomodarla en el Flandes Barroco. Mariano Martín Rodríguez, que ha estudiado la recepción de este estreno, apunta la hipótesis de que Rivas —que, sin duda, conocía la obra en otras versiones europeas— buscara hacer más disculpables algunos aspectos escandalosos de la farsa introduciéndolos en la tradición de unos modelos clásicos, desde la narrativa renacentista italiana o la picaresca, hasta Shakespeare, Molière o Goldoni[410].

También la crítica se centró en la respuesta del público —que resulto finalmente positiva— y en la perfecta actuación de los intérpretes, prestando en esta ocasión menor atención a la plástica escénica. Así, las referencias al decorado de Bartolozzi, aunque en tono unánimemente favorable, son mínimas: en las reseñas más expresivas el escenario es descrito como "bien entendido", "deliciosamente ingenuo" o "sugerente y propio"[411]. Tampoco las fotografías de la representación son muy elocuentes y tan sólo permiten una somera descripción, sin demasiado espacio para entrar a valorar con precisión el alcance del trabajo de Bartolozzi[412]; no obstante parece evidente en el criterio del escenógrafo la intención de sacar el máximo partido de las escasas dimensiones del escenario del Cervantes para adecuarlo al juego escénico de la farsa: lo constructivo y arquitectónico se impone necesariamente a lo pictórico, quizá sacrificando en alguna medida la expresividad en favor de la eficacia y la funcionalidad de la representación. Bartolozzi construyo un decorado único, el interior del molino, dividiendo el espacio en dos niveles comunicados por una escalera, situada a la izquierda del espectador; una decoración muy sobria y eminentemente práctica.

Más discutible resulta la caracterización y el vestuario de los actores; según los testimonios gráficos —y, coincidiendo con los críticos de *Sparta* o *El Imparcial*[413]— se puede echar en falta el "aguiñolamiento" que convenía a la farsa: la sencillez e ingenuidad del decorado construido por Bartolozzi no concuerdan con el aspecto de los trajes de época y la caracterización de los actores, simplemente correcta pero nada expresiva. Al respecto, resulta concluyente el juicio de Felipe Lluch quien choca con benevolencia general de los demás críticos y se refiere a la obra y la versión española en términos muy negativos —"teatro muerto", "aberración poética", una "equivocada traducción", bendecida por un "admirativo snobismo"—, contraponiendo la poesía del *Orfeo* de Cocteau. Para Lluch, la obra tan sólo hubiera sido eficaz representada en un retablo de títeres:

> Si llevando hasta el extremo de esta tendencia, se hubiera representado la obra de Crommelynck por muñecos o fantoches —o simplemente provistos los actores de máscaras— llegaría a producir en el espectador el trágico efecto que en vano pretende alcanzar[414].

Sin llegar a los prejuicios algo exagerados de Lluch, sin duda la farsa hubiera encontrado una mejor interpretación con una plástica ingenuista y grotesca, cuya eficacia estaba asegurada por el concurso de Bartolozzi, tan acertado en otros montajes de piezas del género. Quizá los aspectos extrateatrales que rodearon la representación —el supuesto tono escandaloso y la incierta actitud del público— acentuaron la cautela de Rivas Cherif y condicionaron en demasía el resultado final.

2.3.5.3. Salvador Bartolozzi y Cipriano Rivas Cherif: del "T.E.A." al exilio.

La colaboración de Bartolozzi en la "Compañía Dramática de Arte Moderno" fue, al parecer, la última presentación escénica de Bartolozzi en un teatro de cámara madrileño. Sin embargo, como apunta Juan Aguilera, es muy probable que el dibujante siguiera vinculado, de forma más o menos directa, a algunas de las posteriores tentativas de Cipriano Rivas Cherif. Tras sucesivos intentos a lo largo de 1933 —el "Estudio de Arte Dramático del Teatro Español" o su breve experiencia como subdirector del Conservatorio de Música y Declamación— el director madrileño logró en su Teatro Escuela de Arte llevar a la práctica el proyecto de creación de un centro de formación integral, bajo las premisas que especificaba el programa de mano de su primer espectáculo:

> Pretendemos vivir con entera independencia de normas y rutinas; ser en todo una compañía excepcional. Repertorio, presentación, interpretación y público, todo ha de ser, en nuestro teatro, nuevo, depurado, extraordinario[415].

Como escuela integral de teatro, radicalmente opuesta al sistema teatral vigente, el T.E.A. organizó también la formación de decoradores y figurinistas; y en este aspecto participó probablemente el dibujante supervisando la formación de los escenógrafos principiantes o todavía jóvenes. Por ende, el grupo contaba ya con especialistas de cierta experiencia como la Victorina Durán así como los propios Pedro Lozano y Pitti Bartolozzi, quienes habían comenzado a colaborar con Salvador al menos desde 1928[416]. La escenificación ofrecida por los nuevos artistas mereció una consideración por su dignidad, pese a los escasos medios económicos de que disponía el grupo de Rivas Cherif.

El director y el escenógrafo todavía habían de reunirse terminada la guerra, tras las penosas peripecias vitales de ambos, en una función en homenaje al presidente de la República Miguel Alemán, organizada por la "Unión de Intelectuales Españoles" en octubre 1947 que tuvo lugar en el Teatro de Bellas Artes de México D.F. Rivas Cherif, recién llegado de España, dirigió de nuevo a Salvador Bartolozzi —aquejado ya por la enfermedad que le llevaría tres años después a la muerte— en el último montaje del escenógrafo: La vida es sueño[417]

APÉNDICE VOL II:

1. DECORADOS Y FIGURINES DE SALVADOR BARTOLOZZI (1908-1936)

En este apartado se citan fundamentalmente las reseñas de los estrenos con referencias a decorados y figurines de las obras representadas.

Sor Filomena, adaptación de la novela de los hermanos Goncourt.
Estrenada el 1-XII-1908. Teatro Lara.
Compañía del "Teatro de Arte".
Decorados y figurines de Robledano, Pellicer y Salvador Bartolozzi.
Reseñas:
-*Alejandro Miquis* (Anselmo González), "Teatro de arte: *Sor Filomena*", *Diario Universal* (2 y 7-XII-1908), p. 1.
-ZEDA, "En Lara. Teatro de Arte", *La Época* (2-XII-1908), p. 1.
-José de Laserna, "Teatro de arte", *El Imparcial* (6-XII-1908), p. 9.
-*Alejandro Miquis*, "Teatro de arte: *Sor Filomena*. II", *Diario Universal* (7-XII-1908), p. 1.
-S/f., "Teatro de Arte", *Nuevo Mundo*, 779 (10-XII-1908).

Un héroe contemporáneo, "Comedia en tres actos" de Claudio de Torre.
Estrenada el 26-V-1926. Teatro Fontalba.
Compañía de Carmen Moragas.
Decorados y figurines de Salvador Bartolozzi y Francisco López Rubio.
Reseñas:
-S/f, "*Un héroe contemporáneo*", *Heraldo de Madrid* (8-V-1926), p. 4.
-Luis Bejarano, "Fontalba. *Un héroe contemporáneo*, comedia en tres actos, original de Claudio de la Torre", *El Liberal* (14-V-1926), p. 2.
-*Floridor* (Luis Gabaldón),"*Un héroe contemporáneo*", *ABC* (15-V-1926), p. 27.
-Juan G. Olmedilla, "Claudio de la Torre, en Fontalba", *Heraldo de Madrid* (15-V-1926), p. 4.
-Magda Donato, "Los estrenos de la noche. Lo decorativo en la escena", *Heraldo de Madrid* (15-V-1926), p. 4.
-Enrique Díez-Canedo, *"Un héroe contemporáneo*", *El Sol* (15 -V-1926).
Fotografías:
-*La Nación* (14-V-1926), p. 4.
-*Blanco y Negro*, 1827 (23-V-1926).

Ligazón, "Auto para siluetas" de Ramón del Valle-Inclán.
La comedia nueva, de Leandro Fernández de Moratín.
Representadas el 19-XII-1926. Sala del Círculo de Bellas Artes.
Compañía del "Cántaro Roto".
Decorados y figurines de Salvador Bartolozzi y Francisco López Rubio.
Reseñas:
-Rafael Marquina," Círculo de Bellas Artes. Ensayos de teatro", *Heraldo de Madrid* (20-XII-1926), p. 6.
-A. de la V, " En el Círculo de Bellas Artes. Ensayos de teatro", *La Libertad* (21-XII-1926), p. 5.
-E. Díez-Canedo, "Círculo de Bellas Artes. Ensayos de teatro, dirigidos por D. Ramón del Valle-Inclán", *El Sol* (21-XII-1926), p. 2.
-*Andrenio*, "Aspectos. El teatro independiente", *La Voz* (20-XII-1926), p. 7.
-Magda Donato, "Lo decorativo en la escena", *Heraldo de Madrid* (25-XII-1926), p. 4.
-S/f., "Pleito artístico", *Heraldo de Madrid* (1-I-1927).
-*Alejandro Miquis*, "El año teatral", *La Esfera*, 679 (8-I-1927).

La cantaora del puerto, "Historia de pandereta en tres actos divididos en trece cuadros", de Luis Fernández Ardavín.

Estrenada el 25-III-1927. Teatro Fontalba.

Compañía de Margarita Xirgu.

Decorados y figurines de Salvador Bartolozzi, López Rubio y Peinador Checa.

Reseñas:

-Luis Fernández Ardavín, "Autocríticas. *La cantaora del puerto*", *ABC* (17-III-1927), p. 9.

-*Floridor*, "*La cantaora del puerto* en Fontalba", *ABC* (26-III-1927).

-Jorge de la Cueva ,"Fontalba. *La cantaora del puerto*", *El Debate* (26-III-1927), p. 4.

-Hipólito Finat, "Fontalba.- Estreno de la historia de pandereta en tres actos, divididos en trece cuadros, original y en verso, de don Luis Fernández Ardavín, titulado *La cantaora del puerto*", *La Época* (26-III-1927), p.1.

-Rafael Marquina, "Teatro Fontalba. *La cantora del puerto*", *Heraldo de Madrid* (26-III-1927), p. 4.

-Enrique de Mesa, "De la vida teatral. El estreno de anoche en Fontalba", *El Imparcial* (26-III-1927), p. 1.

-L. de A., "Los estrenos. En Fontalba. *La cantaora del puerto*", *Informaciones* (26-III-1927), p. 6.

-Luis Bejarano, *"La cantaora del puerto,* historia de pandereta, en tres actos, divididos en trece cuadros y en verso, original de D. Luis F. Ardavín", *El Liberal* (26-III-1927), p. 5.

-M.M. (Manuel Machado), "Los teatros, Fontalba. *La cantaora del puerto*, historia de pandereta en tres actos y trece cuadros, original y en verso, de D. Luis Fernández Ardavín", *La Libertad* (26-III-1927), p. 5.

-E. Díez-Canedo, "*La cantaora del puerto*", *El Sol* (26-III-1927).

-Melchor Fernández Almagro ,"El estreno de anoche en Fontalba", *La Voz* (26-XII-1926), p. 7.

-Gerardo Rivas, "Los actores en el estreno. Margarita Xirgu opina que los estrenos no son demasiado peligrosos", *La Nación* (28-III-1927), p. 5.

-Francisco de Viu, *"La cantaora del puerto* en el Fontalba, fue bien acogida", *La Nación* (28-III-1927), p. 5.

-*Santorello*, "Actualidades teatrales. *La cantaora del Puerto*", *Blanco y Negro*, 1872 (3-IV-1927).

Fotografías y caricaturas:

-*El Imparcial* (26-III-1927), p. 1.

-*Heraldo de Madrid* (1-IV-1927), p. 7.

-*Blanco y Negro*, 1872 (3-IV-1927).

-*Mundo gráfico*, 805 (6-IV-1927).

-*La Nación* (2-IV-1927). Caricatura de Fresno.

Un marido ideal, de Oscar Wilde, traducción de Ricardo Baeza.

Estrenada el 20-XII-1927. Teatro Principal de Zaragoza.

Compañía de Irene López Heredia.

Decorados y figurines de Salvador Bartolozzi.

Reseñas:

-S/f., "En los teatros. Principal. Debut de la compañía López Heredia", *Heraldo de Aragón* (18-XII-1927), p. 5.

-M. Álvarez, "En los teatros. Principal. La compañía de Irene López Heredia. *Un marido ideal*", *Heraldo de Aragón* (21-XII-1927), p. 5.

-A.M., "Teatros. Principal. *Un marido ideal*", *El Noticiero* (21-XII-1927), p.7.

Caricaturas:

-*Heraldo de Aragón* (22-XII-1927), p. 3. (Caricatura de Salvador Bartolozzi por Ugalde).

Lady Frederick, de Maugham, traducida por Ricardo Baeza.

Estrenada el 28-XII-1927. Teatro Principal de Zaragoza.

Compañía de Irene López Heredia.

Decorados y figurines de Salvador Bartolozzi.

Reseñas:

-M. Álvarez, "En los teatros. Principal. *Lady Frederick*", *Heraldo de Aragón* (29-XII-1927), p. 5.

-A.M., "Teatros. Principal. *Lady Frederick*", *El Noticiero* (29-XII-1927), p. 7.

-S/f., "Sección de rumores", *Heraldo de Madrid* (12-III-1928), p. 5.

Fotografías:

-*ABC* (8-III-1928).

-"Margarita Nelken, "El carácter permanente de Irene López Heredia", *Blanco y Negro*, 1927 (22-IV-1928).

El Señor de Pigmalión, "Farsa tragicómica de hombres y muñecos" de Jacinto Grau.

Estrenada el 18-V-1928. Teatro Cómico.

Compañía Meliá-Cibrián.

Decorados y figurines de Salvador Bartolozzi.

Reseñas:

-Gabriel García Maroto, "El teatro español en París. *El Señor de Pigmalión*, de Jacinto Grau", *La Esfera*, 487 (5-V-1923).

-Ricardo Baeza, "El arte español en el extranjero. *El señor de Pigmalión* en Praga", *La Esfera*, 623 (12-XII-1925).

-S/f., "Sección de rumores", *Heraldo de Madrid* (29-III-1928), p. 5.

-S/f., "Sección de rumores", *Heraldo de Madrid* (30-III-1928), p. 5.

-S/f., "Sección de rumores", *Heraldo de Madrid* (20-IV-1928), p. 5.

-Jacinto Grau, "Autocríticas", *ABC* (26-IV-1928).

-*Trivelín*, "Una hora de ensayo con D. Jacinto Grau", *ABC* (3-V-1928).

-Juan G. Olmedilla, "*El Señor de Pigmalión*. Jacinto Grau, dramaturgo europeo, estrena, por fin, en España", *Heraldo de Madrid* (17-V-1928), p. 5.

-*Floridor*, "*El señor de Pigmalión*", *ABC* (19-V-1928), p. 37.

-Jorge de la Cueva, "Cómico. *El señor de Pigmalión*", *El Debate* (19-V-1928), p. 4.

-*Alejandro Miquis*, "En el Cómico. *El señor de Pigmalión*", *Diario Universal* (19-V-1928), p. 3.

-Hipólito Finat, "Cómico.-Estreno de la farsa tragicómica de hombres y muñecos de don Jacinto Grau, titulada *El señor de Pigmalión*", *La Época* (18-V-1928), p. 1.

-S/f, "Una obra de Jacinto Grau. *El señor de Pigmalión*, en el Cómico", *Heraldo de Madrid* (19-V-1928), p. 5.

-Enrique de Mesa, *"El señor de Pigmalión*, farsa tragicómica de hombres y muñecos, por D. Jacinto Grau", *El Imparcial* (19-V-1928), p. 15.

-José de la Cueva, "Un acontecimiento escénico. *El señor de Pigmalión*, farsa de hombres y muñecos de Jacinto Grau, obtuvo anoche un éxito indiscutible", *Informaciones* (19-V-1928), p. 5.

-Arturo Mori, "Seis horas de arte. Las imágenes de García Sanchiz y los muñecos de Jacinto Grau. Estreno de *El señor de Pigmalión*", *El Liberal* (19-V-1928), p. 5.

-Antonio de la Villa, "Al fin fue estrenado anoche *Pigmalión*", *La Libertad* (19-V-1928).

-Cimorra, "Cómico. Estreno de *El señor de Pigmalión*, farsa tragicómica de hombres y muñecos, de D. Jacinto Grau", *El Mundo* (19-V-1928), p. 3.

-José Alsina, "Cómico. *El señor de Pigmalión*", *La Nación* (19-V-1928), p. 5.

-Enrique Díez-Canedo, "*El señor de Pigmalión*", *El Sol* (19-V-1928).

-M. Rojo, "Cómico. *El señor de Pigmalión*", *El Socialista* (19-V-1928), p.3.

-M. Fernández Almagro, *"El señor de Pigmalión*, en el Cómico", *La Voz* (19-V-1928), p. 6.

-Manuel Machado, "*El señor de Pigmalión*, de Jacinto Grau, en el Cómico", *La Libertad* (23-V-1928), p. 4

-Juan G. Olmedilla, "Los autores después del estreno. Jacinto Grau, su Pigmalión, el público y la crítica y los impertinentes", *Heraldo de Madrid* (24-V-1928), p. 5.

-*Alejandro Miquis*, "*El señor de Pigmalión*", *Nuevo Mundo* (25-V-1928).

-*Santorello*, "Actualidades teatrales. *El señor de Pigmalión*", *Blanco y Negro*, 1932 (27-V-1928).

Fotografías, caricaturas y dibujos:

-*ABC* (26-V-1928).

-*ABC* (30-XII-1928).

-*Nuevo Mundo* , 1792 (25-V-1928).

-*Mundo Gráfico*, 865 (30-V-1928).

-*La Farsa*, núm. 40 (9-VI-1928).(Fotografías y dibujos de Bartolozzi).

-*Nuevo Mundo*, 1806 (29-VI-1928). (Caricatura de Fresno).

El caballero Varona, de Jacinto Grau.

Estrenada el 17-XII-1928. Teatro Infanta Beatriz.

Compañía de Irene López Heredia.

Decorados y figurines de Salvador Bartolozzi.

Reseñas:

-C.S., "Ver, oír y callar. El público en el estreno. Grau se ha enfadau", *Heraldo de Madrid* (18-XII-1928), p. 5.

-S/f, "Impresiones de un espectador ingenuo", *Informaciones* (18-XII-1928), p. 8.

-José Alsina "Infanta Beatriz. *El caballero Varona*", *La Nación* (18-XII-1928), p. 5.

-E.D.-C., "En el Infanta Isabel. *El caballero Varona*, de Jacinto Grau", *El Sol* (18-XII-1928), p. 12.

Fotografías y caricaturas:

-*La Nación* (18-XII-1928), p. 4.

-*Mundo Gráfico*, 895 (26-XII-1928)

-*Blanco y Negro*, 1927 (22-IV-1928).

-*Blanco y Negro*, 1962 (23-XII-1928).

-*Nuevo Mundo*, 1823 (28-XII-1928).Caricatura de Fresno.

Orfeo, de Jean Cocteau, traducción de "Corpus Barga".

Estrenada el 24-XII-1928. Sala Rex.

Compañía de el "Caracol".

Decorados y figurines de Salvador Bartolozzi.

Reseñas:

-Cipriano Rivas Cherif, "Dramaturgos extranjeros contemporáneos", *ABC* (14-XII-1928).

-J.G.O., "Las tardes de la sala Rex. Poesía y drama de hoy. Estreno de *Orfeo* de Cocteau", *Heraldo de Madrid* (20-XII-1928), p. 5.

-Arturo Mori, "El Teatro de arte del Caracol. Estreno de *Orfeo* de Cocteau, traducción de Corpus Barga", *El Liberal* (20-XII-1928), p. 3.

-José Alsina "Sala Rex. El *Orfeo* de Cocteau", *La Nación* (20-XII-1928).

-E. Díez-Canedo, "Sala Rex. *Orfeo*, de Juan Cocteau", *El Sol* (20-XII-1928), p.3.

-Luis Calvo, "*Orfeo*, en el Caracol", *ABC* (25-XII-1928), p. 42.

-Rosa Chacel, "Cocteau-Orfeo", *Revista de Occidente*, LXVI, (XII-1928), pp. 389-392.

Fotografías y dibujos:

-*Blanco y Negro*, 1964 (6-I-1929).

-*La Esfera*, 784 (12-I-1929).

-*ABC* (25-XII-1928).Fotografías y dibujos de Ángel de la Fuente.

Fortunata y Jacinta, "Variante escénica de algunos pasajes de la famosa novela de Galdós, dialogada y refundida en siete cuadros (tres actos)" por E. López Alarcón, M. Díez de Amarillas y A. Soler.

Estrenada el 16-X-1930. Teatro Español.

Compañía de Margarita Xirgu.

Decorados y figurines de Salvador Bartolozzi.

Reseñas:

-S/f., "Sección de rumores", *Heraldo de Madrid* (13-X-1930) p. 5.

-A. Soler, Manuel Díez de Amarillas, Enrique López Alarcón, "Autocríticas", *ABC* (16-X-1930), p. 10.

-*Un traspunte*, "Sobremesa y alivio de comediantes. *Fortunata y Jacinta*", *ABC* (16-X-1930), p. 11.

-J. G. O., "Los escenificadores de *Fortunata y Jacinta*, han intentado hacer la comedia que el gran Galdós habría hecho con los personajes de su famosa novela", *Heraldo de Madrid* (16-X-1930), p. 5.

-*Floridor*, "Informaciones y noticias teatrales. En Madrid. Español. *Fortunata y Jacinta*", *ABC* (17-X-1930).

-Jorge de la Cueva, "Español. *Fortunata y Jacinta*", *El Debate* (17-X-1930), p. 4.

-J. Morales Darias, "Español.- Estreno de *Fortunata y Jacinta*, adaptación escénica de los señores Soler, Amarillas y López Alarcón", *La Época* (17-X-1930), p. 1.

-J. G. O., "Con *Fortunata y Jacinta*, escenificado, la sombra gloriosa de Galdós triunfa en el Español junto al arte de Margarita Xirgu", *Heraldo de Madrid* (17-X-1930), p. 5.

-José de la Cueva, "Español. *Fortunata y Jacinta*", *Informaciones* (17-X-1932), p. 4.

-Luis París, "En el Español. Estreno de *Fortunata y Jacinta* ", *El Imparcial* (17-X-1930), p. 3.

-Arturo Mori, "La adaptación escénica de la novela de Galdós *Fortunata y Jacinta*, estrenada anoche en el Español por Margarita Xirgu, obtuvo un gran éxito", *El Liberal* (17-X-1930), p. 5.

-M.M. "Español. *Fortunata y Jacinta*; variante escénica de algunos pasajes de la famosa novela de Galdós, dialogada y refundida en siete cuadros (tres actos) por A. Soler, M. G. Amarillas y E. López Alarcón", *La Libertad* (17-X-1930), p. 4.

-José Alsina, "Español. *Fortunata y Jacinta*", *La Nación* (17-X-1930), p.11.

-E. Díez-Canedo, "Español. *Fortunata y Jacinta*, variante escénica de los Sres. A. Soler, M. G. Amarillas y E. López Alarcón", *El Sol* (17-X-1930), p. 4.

-M. Fernández Almagro, "En el Español. Estreno de *Fortunata y Jacinta*", *La Voz* (17-X-1930), p. 2.

-Crispín, "*Cock-tail* escénico", *¡Tararí!* (18-X-1930).

-*Alejandro Miquis*, "Semana Teatral. Fortunata y Jacinta", *La Esfera*, 877 (25-X-1930).

-Enrique Díez-Canedo, "Sobre el escenario y entre bastidores... Damas de antaño, mujeres de ayer, niñas de hoy", *Crónica* (26-X-1930).

Fotografías y caricaturas:

-*ABC* (16-X-1930).

-*El Imparcial* (17-X-1930), p. 1.

-*Blanco y Negro*, 2058 (26-X-1930).

-*Nuevo Mundo*, 1928 (24-X-1930).

-*La Esfera* (25-X-1930), p. 41.

-*ABC* (17-X-1930). Caricatura de Ugalde

-*Cosmópolis* (XI-1931).

La Calle, versión de Juan Chabás de *Street scenes* de Elmer Rice.

Estrenada el 14-XI-1930. Teatro Español.

Compañía de Margarita Xirgu.

Decorados y figurines de Salvador Bartolozzi sobre bocetos de Jo Fielziner.

Reseñas:

-S/f., "Sección de rumores", *Heraldo de Madrid* (7-X-1930), p. 5.

-J. G. O., "Guía de espectadores. *La calle*", *Heraldo de Madrid* (13-XI-1930).

-A.L., "Español. La calle, drama en tres actos de Elmer L. Rice, traducido por Juan Chabás", *La Libertad* (15-XI-1930), p.5.

-M.F.A., "*La calle*, en el Español", *La Voz* (15-XI-1930), p. 5.

-J. G. O. ,"Español. *La calle*", *Heraldo de Madrid* (17-XI-1930), p.13.

-L.C. (Luis Calvo), "El nuevo realismo", *ABC* (20-XI-1930).

-Luis Fernández Ardavín, "realismo americano", *ABC* (27-XI-1930), p. 10.

-Fernando de la Milla, "Una representación de *La calle*, vista por dentro", *Nuevo mundo*, 1924 (5-XII-1930).

-Felipe Sassone "Lejos del alma y... dentro del alma", *ABC* (28-XII-1930).

-Manuel Abril, "Las adaptaciones al medio... y, las otras", *Buen Humor*, 465 (26-X-1931), p. 19.

Fotografías, caricaturas y dibujos:

-*ABC* (20-XI-1930) y (28-XI-1930).

-*La Esfera*, 881 (22-XII-1930).

-*Nuevo mundo*, 1924 (5-XII-1930).

-*ABC* (15-XI-1930). Caricatura de Ugalde

- *La Farsa*, núm. 168 (6-XII-1930). Dibujos de Merlo.

La zapatera prodigiosa, "Farsa violenta" de Federico García Lorca.

Estrenada el 24-XII-1930. Teatro Español.

Compañía de Margarita Xirgu. Espectáculo del "Caracol".

Decorados y figurines de Salvador Bartolozzi sobre bocetos del autor.

Reseñas:

-Luis Araujo-Costa, "Español. Representaciones del Caracol con el diálogo fabuloso de la China medieval *El príncipe, la princesa y su destino* y la farsa violenta en dos actos de Federico García Lorca *La zapatera prodigiosa*", *La Época* (25-XII-1930), p. 1.

-Juan G. Olmedilla, "En el Español, ayer tarde. Una función experimental del teatro Caracol", *Heraldo de Madrid* (25-XII-1930), p.7.

-Enrique Díez-Canedo, "*La zapatera prodigiosa*", *El Sol* (25-XII-1930).

-M. Fernández Almagro," En el español. Estreno de *La zapatera prodigiosa*", *La Voz* (25-XII-1930), p. 2.

-José Ido, "Un buen cartel que no es una caracolada", *Nuevo Mundo*, 1928 (2-I1931).

-Manuel Abril, "Bambalinas, diablas y trastos. Los zapateros prodigiosos, *Buen Humor*, 475 (4-I-1931), pp. 14-15.

Fotografías:

-*Nuevo Mundo*, 1928 (2-I-1931).

-*Blanco y Negro*, 2068 (4-I-1931).

-*La Esfera*, 888 (10-I-1931).

Farsa y licencia de la reina castiza, de Ramón del Valle-Inclán.

Estrenada el 3-VI-1931. Teatro Muñoz Seca.

Compañía de Irene López Heredia y Mariano Asquerino.

Decorados y figurines de Salvador Bartolozzi.

Reseñas:

-S/f., "Sección de rumores", *Heraldo de Madrid*, (24-V-1931) y (3-VI-1931), p. 5.

-L.B., "Estreno de *La reina castiza* de Valle-Inclán, en el Muñoz Seca", *Ahora* (4-VI-1931), p. 26.

-Antonio Espina, "Estreno de *La reina castiza*, de Valle-Inclán", *Crisol* (6-IV-1933), p. 9.

-Jorge de la Cueva, "*La reina castiza*", *El Debate* (4-IV-1933), p. 6.
-Luis Araujo-Costa, "Muñoz Seca. Presentación de la compañía de Irene López Heredia. Estreno de la farsa y licencia en tres actos de don Ramón del Valle-Inclán *La reina castiza* ", *La Época* (4-VI-1931), p. 1.
-Juan G. Olmedilla, "Con gran éxito se estrenó anoche *La reina castiza* de Valle-Inclán", *Heraldo de Madrid* (4-VI-1931), p. 5.
-Bernardo G. de Candamo, "Estreno de *La reina castiza*", *El Imparcial* (4-IV-1931) p. 6.
-José de la Cueva, "En el Muñoz Seca. *La reina castiza*", *Informaciones* (4-IV-1931), p. 5.
-Arturo Mori, "La *Farsa y licencia de la reina castiza* en el escenario del Teatro Muñoz Seca", *El Liberal* (4-VI-1931), p. 2.
-M.M. (Manuel Machado), "Muñoz Seca. Compañía de Irene López Heredia. *Farsa y licencia de la reina castiza*, tres actos en verso de D. Ramón del Valle-Inclán", *La Libertad* (4-IV-1931), p. 3.
-Cimorra, "Muñoz Seca. *La reina castiza*", *El Mundo* (4-VI-1931), p. 8.
-Vila y Beltrán, "Muñoz Seca: *La reina castiza*", *La Nación* (4-VI-1931) p.12.
-A., "Muñoz Seca, *La reina castiza*", *El Socialista* (4-VI-1931).
-Enrique Díez-Canedo, "*Farsa y licencia de la reina castiza*", *El Sol* (5-VI- 1931).
-Melchor Fernández Almagro, "El estreno de *La reina castiza* de don Ramón del Valle-Inclán", *La Voz* (4-IV-1933) p. 4.
-S/f., "*Cok-tail* escénico", *¡Tararí!* (4-VI-1931).
-*Floridor*, "Muñoz Seca. *La reina castiza*", *ABC* (5-VI-1933).
-Manuel Heredia, "Valle-Inclán, *La reina castiza* e Irene López Heredia", *¡Tararí!*, 29 (11-VI-1931).
-Enrique Díez-Canedo, "*La reina castiza*", *Crónica* (14-VI-1931).
-Rafael Marquina, "El teatro; *La reina castiza*", *La Gaceta Literaria*, 108 (15-VII-1931), p. 8.

Fotografías, caricaturas y dibujos:
- *ABC* (7-V-1931). Fotografía de la lectura a la compañía.
-*ABC* (5-VI-1933).
-*Blanco y Negro*, 2089 (7-VI-1931).
-*Crónica*, (7-VI-1931) y (14-VI-1931).
-*El Imparcial* (4-IV-1931), p. 6.
-*¡Tararí!* (11-VI-1931), p. 4.
-*La Farsa*, 202, (25-VII-1931). Dibujos de Merlo.
-*La Voz* (4-IV-1933), p. 4. Dibujos de Emilio Ferrer.
-*Informaciones* (4-VI-1931), p. 5. Caricatura de Fresno.

Espectáculo de "La Argentinita".
Estrenado el 3-III-1932. Teatro Español.
Compañía de Encarnación López, "La Argentinita".
Decorados y figurines de Salvador Bartolozzi.
Reseñas:
-S/f., "Informaciones y noticias teatrales", *ABC* (14-II-32), p. 65 .
-M.A., 'La Argentinita' nos habla de su próximo debut en el Español", *¡Tararí!* (11-VI-1932).
-José Forns, "Un gran triunfo de la Argentinita en el Español", *Heraldo de Madrid* (5-III-1932), p. 5.
-E. Díez-Canedo, "La Argentinita", *El Sol* (9-III-1932), p. 8.
-"Floridor", "Informaciones y noticias teatrales. Español. La Argentinita", *ABC* (9-III-1932), p. 45.
-S/f., "La Argentinita en el Español", *La Época* (9-III-1932), p. 1.

Clavijo, de J.W. Goethe. Versión española de Ramón María Tenreiro.
Estrenada el 22-III-1931. Teatro Español.

Compañía de Margarita Xirgu.

Decorados y figurines de Salvador Bartolozzi.

Reseñas:

-Arturo Mori, "Crónica teatral. Anoche en el Español. Función de gala para conmemorar el centenario de Goethe. Don Fernando de los Ríos pronuncia un admirable discurso. Estreno de *Clavijo* y poesía por Margarita Xirgu", *El Liberal* (23-III-1932), p. 8.

-Antonio Espina, "El centenario de Goethe. *Clavijo*, en el Español", *Luz* (23-III-1932), p. 8.

-S/f., "Veladas teatrales. Español. Función conmemorativa del centenario de Goethe con la representación del drama en cinco actos *Clavijo*", *La Época* (23-III-1932).

-B.L.V., "En el teatro Español. Conmemorando el centenario de Goethe", *La Nación* (23-III-1932), p. 12.

-S/f., "Función de gala en el teatro Español", ABC (23-III-1932), p. 23.

-*Alejandro Miquis*, "Comedias y comediantes. En el Español. Centenario de Goethe. *Clavijo*", *Diario Universal* (23-III-1932), p. 5.

-B.B., "Crónica teatral. El centenario de Goethe en el Español. Palabras de Fernando de los Ríos", *El Socialista* (23-III-1932)

-E. Díez-Canedo, "Centenario de Goethe. *Clavijo*", *El Sol* (23-III-1932).

-José Romero Cuesta, "La fiesta de anoche en el Español. El centenario de Goethe. Clavijo del gran poeta alemán. Un discurso del ministro de Instrucción pública", *Informaciones* (23-III-1932), p. 3.

-Juan G. Olmedilla, "Se celebra espléndidamente en el teatro Español el centenario de Goethe, *Heraldo de Madrid* (23-III-1932), p. 5.

-S/f., "Función de gala en el teatro Español", *ABC* (23-III-1932), p. 23.

-Enrique Díez-Canedo, "Sobre el escenario y entre bastidores... Un espectador en Madrid. En el Centenario de Goethe", *Crónica* (27-III-1932).

Fotografías:

-*Blanco y Negro*, 2132 (27-III-1932)

-*ABC* (23-III-1932)

-*Ahora* (23-III-1932)

-*Ahora* (24-III-1932)

-*Informaciones* (23-III-1932).

La Dolores, versión lírica del maestro Bretón de la obra de Feliú y Codina.

Estrenada el 31-V-1932. Teatro Calderón.

Teatro Lírico Nacional.

Decorados de Salvador Bartolozzi.

Reseñas:

-S/f., "El teatro lírico nacional", *ABC* (28-V-1932).

-A.M.C., "Informaciones y noticias teatrales. En Madrid, *La Dolores* en el Calderón", *ABC* (1-VI-1932).

-L.B., "Inauguración del Teatro Lírico Nacional. *La Dolores*", *Ahora* (1-VI-1932), p. 23.

-Víctor Espinos, "Teatro Calderón. La temporada preliminar de la Junta Nacional de Música", *La Época* (1-VI-1932), pp. 1-2.

-*Acorde*, "Anoche en el Calderón. Se inaugura la temporada del Teatro Lírico Nacional", *Informaciones* (1-VI-1932), p. 3.

-Julio Gómez, "Inauguración del Teatro Lírico Nacional en el Calderón", *El Liberal* (1-VI-1932), p. 8.

-S/f., "Inauguración del Teatro Lírico Nacional con la ópera *La Dolores*", *La Libertad* (1-VI-1932), p. 3.

-Hercé, "La Dolores", *Luz* (1-IV-1932), p. 11.

-E. Díez-Canedo, "Calderón. Teatro Lírico Nacional-. *La Dolores*", *El Sol* (1-VI-1932), p. 8.

-Juan del Bierzo, "Inauguración del Teatro Lírico Nacional", *La Voz* (1-VI-1932), p. 4.

-Enrique Díez-Canedo, "El Teatro Lírico Nacional", *Crónica* (5-VI-1932).

El otro, "Misterio en tres jornadas" de Miguel de Unamuno.
Estrenada el 14-XII-1932. Teatro Español.
Compañía de Margarita Xirgu.
Decorados y figurines de Salvador Bartolozzi.
Reseñas:
-Victorino Tamayo, "Don Miguel de Unamuno estrenará esta noche un drama -*El otro*- para el que ha hecho un magnífico búho de papel", *La Voz* (14-XII-1932), p. 3.
-L.B., "Informaciones teatrales. *El otro*, de don Miguel de Unamuno, en el Español", *Ahora* (15-XII-1932), p. 27.
-Luis Araujo-Costa, "Español. Estreno del misterio en tres jornadas de don Miguel de Unamuno *El otro*", *La Época* (15-XII-1932), p. 1.
-J.G.O., "Margarita Xirgu y Enrique Borrás obtiene un triunfo en el Español con el estreno de *El otro*, de Unamuno", *Heraldo de Madrid* (15-XII-1932), p.5.
-Bernardo G. de Candamo, "Anoche en el Español. Un estreno de Unamuno", *El Imparcial* (15-XII-1932), p. 2.
-José de la Cueva, "Correo de teatros. Estreno de una obra de Unamuno en el Español. *El otro*. Un gran éxito de Unamuno", *Informaciones* (15-XII-1932), p. 5.
-Arturo Mori, "Crónica teatral. *El otro*. Drama de don Miguel de Unamuno, se estrenó anoche en el Español", *El Liberal* (15-XII-1932), p. 8.
-M.M. (Manuel Machado), "Los teatros. Español. *El otro*. Misterio en tres jornadas, en prosa de D. Miguel de Unamuno", *La Libertad* (15-XII-1932), p. 7.
-Antonio Espina, "Español. *El otro*, de Unamuno", *Luz* (15-XII-1932), p. 4.
-Buenaventura L. Vidal, "*El otro*, misterio en dos jornadas y un epílogo, original de D. Miguel de Unamuno", *La Nación* (15-XII-1932), p. 7.
-E. Díez-Canedo, "*El otro*", *El Sol* (15-XII-1932).
-M. Fernández Almagro, "Estreno en el Español de *El otro*, de D. Miguel de Unamuno", *La Voz* (15-XII-1932), p. 3.
-E. Díez-Canedo, "Una semana en el teatro Español. *El otro*", *Crónica* (18-XII-1932).
-*Alejandro Miquis*, "La semana teatral. *El otro*", *Nuevo Mundo*, 2024 (23-XII-1932).
-S/f., "Don Miguel de Unamuno. *El otro*", *Sparta*, 7 (24-XII-1932).
Fotografías y caricaturas:
-*Ahora* (14 y 15-XII-1932).
-*ABC* (1-I-1933).
-*ABC* (15-XII-1932). Caricatura de Ugalde.
-*La Nación* (14-XII-1932), p. 9.
-*Nuevo Mundo*, 2024 (23-XII-1932)
-*Sparta*, 7 (24-XII-1932).
-*Blanco y Negro*, 2167 (25-XII-1932).

Crimen y Castigo, adaptación de la novela de Dostoiewsky, por Ignacio Alberti y J. Chacón Ramírez.
Estrenada el 17-XII-1932. Teatro Cervantes.
Compañía dramática de Arte Moderno.
Decorados de Salvador Bartolozzi.
Reseñas:
-S/f., "Una compañía de teatro de arte en el Cervantes", *Heraldo de Madrid* (9-XII-1932), p. 5.

-Margarita Andiano, "Teatro de arte en el Cervantes. Cipriano Rivas Cherif, dice...", *¡Tararí!* (15-XII-1932).
-S/f., "Próxima temporada de Arte en Cervantes", *La Voz* (15-XII-1932), p. 4.
-A.C., "*Crimen y castigo*", *ABC* (18-XII-1932), p. 55.
-Arturo Mori, "En el Cervantes empieza su actuación la compañía de Rivas Cherif", *El Liberal* (18-XII-1932), p. 9.
-Pedro Martín Puente, "Cervantes. La compañía de Arte moderno estrena *Crimen y Castigo*", *El Socialista* (18-XII-1932), p. 4.
-E. Díez-Canedo, "Cervantes. Compañía dramática de Arte Moderno. *Crimen y castigo* de Dostoyewski, adaptación de J. L. Alberti y J. Chacón Enríquez", *El Sol* (18-XII-1932), p. 12.
-J.G.O.,"La Compañía Dramática de Arte Moderno inauguró su campaña en el Cervantes con una adaptación escénica de *Crimen y Castigo*, la novela de Dostoyewski", *Heraldo de Madrid* (19-XII-1932), p. 5.
-Antonio Espina. "Cervantes. Compañía dramática de Arte Moderno. -*Crimen y castigo de Dostoyewski*", *Luz* (19-XII-1932), p. 12.
-B. L. V., "Cervantes. *Crimen y castigo*, novela rusa de Dostoiewsky, escenificada en seis actos por Ignacio Alberti y J. Chacón Enríquez", *La Nación* (19-XII-1932), pp. 11-12.
-S/f., "Cervantes.-*Crimen y castigo*", *Sparta*, 8 (23-XII-1932).

Fotografías:
-*Ahora* (18-XII-1932), p. 26.
-*La Nación* (19-XII-1932), p. 3.
- *Sparta*, 8 (23-XII-1932).

Barrios Bajos, "Comedia popular madrileña en verso" de Luis Fernández Ardavín.
Estrenada el 29-XII-1932. Teatro Avenida.
Compañía Díaz de Artigas-Collado.
Decorados y figurines de Salvador Bartolozzi.
Reseñas:
-Luis Fernández Ardavín, "Autocríticas", *ABC* (29-XII-1932), p. 43.
-Juan G. Olmedilla, "Anoche en el Avenida, Josefina Díaz de Artigas alcanzó un gran triunfo personal en el bello sainete *Barrios bajos*, del poeta Ardavín", *Heraldo de Madrid* (30-XII-1932), p. 5.
-Antonio Espina, "Avenida. *Barrios bajos*, de Fernández Ardavín", *Luz* (30-XII-1932), p. 6.
-S/f., "Avenida. *Barrios Bajos*", *Sparta*, 10 (7-I-1933).

Fotografías, caricaturas y dibujos:
-*ABC* (5-I-1933).
-*La Nación* (29-XII-1932), p. 1.
-*ABC* (30-XII-1932). Caricatura de Ugalde.
-*Ahora* (31-XII-1932), p. 18.
-*La Farsa*, núm. 283 (11-II-1933).(Dibujos de Merlo).

Eva Quintanas, "Comedia en tres actos" de Manuel Linares Rivas.
Estrenada el 14-I-1933. Teatro Beatriz.
Compañía Díaz de Artigas-Collado.
Decorados y figurines de Salvador Bartolozzi.
Reseñas.
-O., "Guía de Espectadores. *Eva Quintanas*", *Heraldo de Madrid* (13-I-1933), p. 5.
-*Floridor*, "Beatriz. *Eva Quintanas*", *ABC* (15-I-1933).

-J.G.O., "Josefina Díaz de Artigas alcanzó en el Beatriz un triunfo extraordinario interpretando la *Eva Quintana*, de Linares Rivas", *Heraldo de Madrid* (16-I-1933), p. 5.

-M.F.A., "En el Beatriz. Estreno de *Eva Quintana*", *La Voz* (16-I-1933), p. 3.

-S/f., "Beatriz. *Eva Quintana*, comedia en tres actos de Linares Rivas", *Sparta*, 12 (21-I-1933).

Fotografías y dibujos:

-*ABC* (19-I-1933).

-*Blanco y Negro*, 2171 (22-I-1933).

- *Crónica* (22-I-1933)

-*La Farsa*, 284 (18-II-1933).(Dibujos de Merlo).

El estupendo cornudo, versión española de Augusto D'Halmar y Antonio Espina de *Le cocu magnifique* de Ferdinand Crommelynck.

Estrenada el 14-I-1933. Teatro Cervantes.

Compañía dramática de Arte Moderno.

Decorados de Salvador Bartolozzi.

Reseñas:

-J.G.O., "La Compañía de Arte Moderno que acaudilla Rivas Cherif estrena esta noche, en el teatro Cervantes, la famosa farsa *El estupendo cornudo*, de Crommelynck. Casi autocrítica de Antonio Espina, uno de los traductores", *Heraldo de Madrid* (14-I-1933), p. 6.

-V.T. "Antes del estreno. Unas palabras de Antonio Espina acerca del *El estupendo cornudo*, traducción de *Le cocu magnifique*, de Crommelynck que se estrena esta noche en Cervantes", *La Voz* (14-I-1933), p. 3.

-Bernardo G. de Candamo, "Cervantes. *El estupendo cornudo*", *El Imparcial* (15-I-1933), p. 6.

-Arturo Mori, "Crónica teatral. Los estrenos de ayer. Cervantes. -*El estupendo cornudo* farsa de Crommelynck, traducida por Augusto D'Halmar y A. Espina", *El Liberal* (15-I-1933), p. 2.

-Manuel Machado, "Los teatros. Cervantes", *La Libertad* (15-I-1933), p. 3.

-B.B., "Cervantes. *El estupendo cornudo*, versión de *Le cocu magnifique* de Crommelynck, por Antonio Espina y Augusto D'Halmar", *El Socialista* (15-I-1933), p. 4.

-E. Díez-Canedo, "Cervantes. *El estupendo cornudo*, de F. Crommelynck", *El Sol* (15-I-1933), p. 12.

-J. G. Olmedilla, "El público acogió dignamente, en el Cervantes, la extraordinaria farsa de escándalo *El estupendo cornudo*, de Crommelynck", *Heraldo de Madrid* (16-I-1933), p. 5.

-M. Fernández Almagro, "Estreno de *El estupendo Cornudo*", *La Voz* (16-I-1933), p. 3.

-S/f., "La semana teatral", *Sparta*, 12 (21-I-1933).

-F. Lluch Garín, "En torno a un estreno. Teatro muerto", *Sparta*, 13 (28-I-1933).

Fotografías:

-*Ahora* (15-I-1933), p. 26.

-*ABC* (19-I-1933).

- *Crónica* (22-I-1933).

-*Sparta*, 12 (21-I-1933).

Melo, "Folletín escénico" de Henri Bernstein, versión de Magda Donato.

Estrenada el 7-XII-1934. Teatro Cómico.

Compañía de Josefina Díaz de Artigas.

Decorados y figurines de Salvador Bartolozzi.

Reseñas:

-A.C. (Alfredo Carmona), "*Melo*", *ABC* (21-IV-1934).

-Alberto Marín Alcalde, "Estreno de *Melo* en el Cómico", *Ahora* (21-IV-1934), p. 23.

-Morales Darias, "Cómico. Versión española de *Melo* de Henri Bernstein, traducida por Magda Donato", *La Época* (21-IV-1934), p. 4.

-A.M., "Cómico. *Melo*, folletín en once cuadros, de Bernstein traducción de Magda Donato", *El Liberal* (21-IV-1934), p. 9.

-Juan Chabás, "Cómico. "*Melo*, de Bernstein, traducción de Magda Donato", *Luz* (21-IV-1934), p. 5.

-J.G.O., "Cómico. *Melo*", *Heraldo de Madrid* (21-IV-1933), p. 4.

-S/f, "Cómico. *Melo*, folletín escénico en tres actos, de Henri Bernstein, traducido por Magda Donato", *La Nación* (21-IV-1934), p. 7.

-M. Fernández Almagro, "Cómico. Estreno del folletín escénico en tres actos, de M. Henri Bernstein, traducido por Magda Donato, *Melo*", *El Sol* (21-IV-1934), p. 10.

-V.T., "En el Cómico. *Melo* de Henri Bernstein, traducción de Magda Donato", *La Voz* (21-IV-1934), p. 2.

Fotografías:

-*La Nación* (20-IV-1934), p.11.

- *Ahora* (21-IV-1934), p. 16.

-*Mundo Gráfico* (25-IV-1934).

-*La Farsa*, núm. 366 (15-XI-1934). (Dibujos de Merlo).

El joven piloto, "Cuadros sentimentales de la vida en el mar y en los puertos", libro de Jacinto Miquelarena y Luis Bolarque con música del maestro Tellería.

Estrenada el 7-XII-1934. Teatro Calderón.

Compañía de Felisa Herrero, Selica Pérez Carpio y Adolfo Sirvent.

Decorados de Manuel Fontanals y Bartolozzi. Figurines de Salvador Bartolozzi.

Reseñas:

-*Acorde*, "*El joven piloto*, en el Teatro Calderón", *Informaciones* (8-XII-1934), p. 9.

-Julio Gómez, "Calderón. *El joven piloto*, cuadros sentimentales de Miquelarena y Bolarque, con música de Tellería", *El Liberal* (8-XII-1934), p. 8.

-A., "Calderón, *El joven piloto*", *La Libertad* (8-XII-1934), p. 5.

-S., "Calderón. *El joven piloto*, de Miquelarena y Bolarque, música de Tellería", *El Sol* (8-XII-1934), p. 8.

-Victorino Tamayo, "En el Calderón. *El joven piloto*, zarzuela de los Sres. Miquelarena y Bolarque, música del maestro Telleria", *La Voz* (8-XII-1934), p. 3.

-*Angelo*, "Estreno de *El joven piloto* en Calderón", *Ahora* (9-XII-1934), p. 37.

Fotografías:

-*ABC* (13-XII-1934)

Notas vol. II:

[1] Francisco Nieva, "La no historia de la escenografía teatral en España", incluido en el monográfico "Paisaje intermitente de la escenografía española" de *Cuadernos El Público*, 14 (V-1928), p. 12.

[2] Denis Bablet, "El pintor en el escenario", en el número monográfico de *Cuadernos El Público*, "Los pintores y el teatro", 28 (XI-1987), pp. 11-14.

[3] Véanse en especial los distintos estudios de Agustín Sánchez Vidal o los libros de Jorge Urrutia, *Imago litterae. Cine. Literatura*, Sevilla, Alfar, 1984 y Rafael Utrera, *Modernismo y 98 frente a cinematógrafo*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1981 y *Literatura cinematográfica. Cinematografía literaria*, Sevilla, Alfar, 1987.

[4] Antonio Espina, "Las dramáticas del momento" *Revista de Occidente*, XXX, 1925, pp. 318 y 320. En 1931, *José D'Hoy* al constatar la demanda del público de novedades escenográficas en el teatro, observa: "nuestro público [...] ya reacciona mucho —y, en parte, al cine se lo debemos—" ("El teatro por dentro. Vestuario y decoración", *Blanco y Negro* 2105, 27-IX-1931).

[5] Véanse: Denis Bablet, *Le décor de théâtre de 1870 à 1914*, Paris, CNRS, 1975; y Juan Guerrero Zamora, *Historia del teatro contemporáneo*, Barcelona, 1961-1971.

[6] Sobre los teatros de cámara de fin de siglo, véase: Jesús Rubio Jiménez, *Ideología y teatro en España (1890-1900)*, Zaragoza, Libros Pórtico, 1982.

[7] Manuel Abril, "De arte. Los escenógrafos españoles", *Nuevo Mundo*, 1070 (9-VII-1914). El texto de Abril remite de forma evidente al llamamiento —¡Poetas de España [...] venid al Teatro!— que un lustro atrás hiciera Benavente para ampliar los repertorios madrileños y ampliar los gustos del público. Sobre el tema, véase: Jesús Rubio Jiménez, "Modernismo y Teatro poético (1900-1914): una revisión necesaria", en *El teatro poético en España*: Murcia, Cuadernos de Teatro de la Universidad de Murcia, 1993, pp. 26-29. Al igual que artistas o escritores de su entorno —Gómez de la Serna o el propio Bartolozzi— la figura del polifacético Manuel Abril resulta paradigma de la evolución desde modernismo a formas artísticas más innovadoras. Sobre el personaje, puede verse: Juan Manuel Bonet, *Diccionario de las Vanguardias*, Madrid, Alianza, 1995, p. 22 (en adelante por *Diccionario de las Vanguardias*).

[8] Manuel Abril, "La escenografía española", *La Ilustración Española y Americana*, 26 a 32 (15-VII al 30-VIII-1915). A propósito del estilo formulario de los críticos teatrales de los diarios, la revista *Buen Humor* —que presenta su número almanaque de 1924 a modo de representación teatral— incluyó muy una inspirada parodia ("Críticas de la revista según la prensa", *Buen Humor*, 161 (26-XII-1924).

[9] Pedro Henríquez Ureña, "La renovación del teatro", *España* , 265 (29-V-1920).

[10] Vance R. Holloway, "El tratamiento de la escenificación en las páginas teatrales: prescripciones renovadoras en la prensa madrileña (1923-1936)", en Dru Dougherty y María Francisca Vilches (eds.), *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia 1918-1939*, Madrid, Tabapress-CSIC-Fundación Federico García Lorca, 1992, pp. 194 (En adelante citado por *El teatro en España*). El autor recoge distintos textos de Rafael Marquina, Gómez de Baquero, *D'Hoy*, Azorín, Sassone, Grau, Pedroso, o Gaston Baty publicados en estas secciones. Holloway analiza la actitud de los críticos de la época ante los distintos géneros, atendiendo también brevemente a la escenificación, en su estudio *La crítica teatral en ABC. 1918-1936*, New York, Peter Lang, 1991.

[11] Abril en "El decorado exótico. Emoción y pirueta" (*Blanco y Negro*, 1759, 1-II-1925) vuelve a definir el decorado como "fondo metafórico que refuerce con su resonancia emocional las palabras del poeta", e indica la finalidad de la labor del escenógrafo: "[...] convertir las decoraciones en metáforas que penetren hasta el alma misma y que formen en ella esas realidades de emoción que son las que, en resumen, interesan [...] El escenógrafo, pues, necesita buscar solamente la disposición de las masas y los tonos, de las líneas y de la luz, para que produzcan una resultante emocional, un estado de alma en consonancia con la obra que vaya a presentarse a aquel medio".

[12] Manuel Pedroso (*Heraldo de Madrid*, 4-X-1924, p. 5, apud Dru Dougherty y María Francisca Vilches de Frutos, *La escena madrileña entre 1918 y 1926: Análisis y documentación*, Madrid, Fundamentos, 1990, pp. 51-52; en adelante citado por *La escena madrileña*). Véase, en dicho estudio un breve desarrollo del tema bajo el epígrafe: "La escenografía como tema de interés creciente".

[13] Apud Dru Dougherty, "Talia convulsa. La crisis teatral de los años 20", en *Dos ensayos sobre teatro español de los años 20*, Universidad de Murcia, 1984, pp. 127 (en adelante citado por "Talía convulsa"), en su capitulo séptimo: "¿Candilejas o escenarios giratorios?"(pp. 125-130), donde refleja opiniones en el mismo sentido de Gaston Baty, Manuel Pedroso, Enrique de Mesa, *D'Hoy* o Magda Donato.

[14] Alfredo Marqueríe, "Los telones del mundo. Luz y color en la escenografía", *Sparta*, 4 (26-XI-1932).

[15] Dru Dougherty, "Talía convulsa", p. 128 y *La escena madrileña*, p. 64.

[16] Véase: Jesús Rubio Jiménez, "Ramón Pérez de Ayala y el teatro. Entre Momo y Talía", *España Contemporánea*, 1 (1988), pp. 27-54 y "Tendencias del teatro poético en España (1915-1930)", en *El teatro poético en España*, *op. cit.*, pp. 53-102. Para el autor, el concepto de *reteatralización* "define lo específicamente teatral, las propias convenciones del teatro y las diferencia, categoriza y sitúa históricamente, descubriendo su relatividad al mirarlas desde una dimensión superior".

[17] Sobre la estructura de los teatros y la consideración de crisis en los años veinte, véase. Dru Dougherty, "Talia convulsa", pp. 87-123, en especial el citado capitulo séptimo "¿Candilejas o escenarios giratorios?"

[18] *Ibídem* , pp. 130 y 92.

[19] *La Época*, 3-IX-1905) apud Ana María Arias de Cossío, *Dos siglos de escenografía en Madrid*, Madrid, Mondadori, 1991, p. 236.

[20] La sección, con carácter discontinuo, se publicó en *Blanco y Negro* entre el 17-V-1925 y el 18-IX-1932 (cuarenta y un artículos) y en las páginas teatrales de *ABC* entre el 10-II-1927 y el 27-VIII-1931 (veintitrés artículos). Sobre su autor, dibujante muy apreciable y militar de carrera puede verse un reportaje temprano de *Pablillos de Valladolid*: "La España futura. *D' Hoy*, pintor y soldado", *Por Esos Mundos*, 241 (II-1915). A la sección de *D'Hoy* han de sumarse otros testimonios en demanda de mejoras materiales, como el de Estévez-Ortega, quien en *Nuevo Escenario* (Madrid, Lux, 1928) lamenta la falta de innovaciones como los escenarios giratorios o la cúpula Fortuny; por su parte Dru Dougherty recoge las quejas de Felipe Sassone, Azorín, Magda Donato, Rivas Cherif, Jacinto Grau o Enrique de Mesa acerca de las deficiencias de los escenarios y su iluminación ("Talía convulsa", pp. 125-126).

[21] "El teatro por dentro. Vestuario y decoración", *Blanco y Negro* 2057 (19-X-1930).

[22] *D'Hoy*, lamentando la situación española -"¡Cómo pensábamos en nuestros escenarios, mezquinamente provistos en general de esos elementos, tan necesarios a la postura de la escena moderna!" (*Blanco y Negro* 1944, 19-VIII-1928)-, se detiene en proyectos alemanes como los de Pavel, director de la fabrica Kölle Es Heusel de Witenau, o los de Walter Gropius, director del Bauhaus de Dessau; describe escenarios giratorios con sistemas de montacargas y carriles y cúpula luminosa, como el instalado en el teatro de la Opera de Dresde o en el Teatro de la Comedia de Munich; escenarios de grandes dimensiones y rampas laterales para las mutaciones e iluminación espléndida, como el Schauspielhaus de Berlín. En Italia, junto a instalaciones bien precarias, pudo admirar el equipamiento magnífico de algunos teatros como el Constanzi de Roma o la Scala de Milán. Finalmente, en Francia conoce teatros de nueva planta con todas las novedades técnicas germanas como el Pigalle, costosísimos proyectos de reforma como la del parisino de la Renaissance, escenarios giratorios como el de la Opera de Charlottemburgo o los escenarios divididos en el Teatro de las Artes de París o el de los Campos Elíseos. Véanse: "El teatro por dentro. Vestuario y decoración", *Blanco y Negro* 1955 (4-XI-1928), 1960 (9-XII-1928) y 2079 (22-III-1931) y "Vestuario y decoración. Acotaciones sobre la plástica en la escena. Modernos escenarios", *ABC* (13-II-1930), "Vestuario y decoración. Acotaciones sobre la plástica en la escena. Un escenario modelo", *ABC* (2-V-1930).

[23] Art. cit., *Blanco y Negro* 2057 (19-X-1930). Se trata de un sistema de plataformas movidas sobre carriles desarrollado por el ingeniero francés Charles Siclis.

[24] A propósito del tema, véase, Fernanda Andura Varela, "Del Madrid teatral del XIX: La llegada de la luz, el teatro por horas, los incendios, los teatros de verano, en *Cuatro siglos de teatro en Madrid*, Madrid, Consorcio Madrid Capital Europea de la Cultura, 1992, pp. 85-115.

[25] *Blanco y Negro*, 1944 (19-VIII-1928).

[26] "Vestuario y decoración. Acotaciones sobre la plástica en escena. El procedimiento detallista y el esquemático", *ABC* (28-VI-1928).

[27] *José D'Hoy* rinde homenaje al artista en dos artículos: "Vestuario y decoración. Acotaciones sobre la plástica en escena. La cúpula Fortuny", *ABC* (23-VIII-1928) y "El teatro por dentro. Vestuario y decoración", *Blanco y Negro*, 1944 (19-VIII-1928). Rivas Cherif en un artículo previo, de 1927, destaca la iniciativa de

María Guerrero de instalar en el Español el dispositivo de Fortuny, quien en persona había acudido a Madrid y había ofrecido todo tipo de facilidades. Pero el cambio de arquitecto en las obras del primer coliseo dieron al traste con el proyecto (*El curioso impertinente*, "Una pregunta ¿Y de la cúpula... qué?, *Heraldo de Madrid* , 22-I-1927, p. 4).

28 "El teatro municipal y su escenario. Un ruego a D. Pedro Rico", *ABC* (27-VIII-1931).

29 Rivas Cherif apunta: "El sistema propuesto por *D'Hoy* [...] renovaría por completo la representación de nuestros grandes clásicos, desde un punto de vista interpretativo de la imaginación, que del esplendor de la dramaturgia española acá, no ha tenido adecuado cauce escénico correspondiente a la magnifica invención de nuestros grandes poetas" ("Ida y vuelta de Alemania. Los teatros y sus diferentes servicios escénicos", *El Sol*, 19-IV-1933, apud, Jacqueline Phocas, *Le théâtre sous la Seconde Republique Espagnole: le travail de Cipriano de Rivas Cherif à Madrid*, (Tesis doctoral) París, Université de la Nouvelle Sorbonne, 1992, p. 247-248).

30 "El teatro por dentro. Vestuario y decoración", *Blanco y Negro* 2122 (25-I-1932).

31 "El teatro por dentro. Vestuario y decoración", *Blanco y Negro* 1997 (25-VIII-1929).

32 "El teatro por dentro. Vestuario y decoración", *Blanco y Negro* 1774 (17-V-1925).

33 *D'Hoy* intenta asumir en la medida de sus posibilidades una tarea de divulgación de la historia del traje español, y aprovecha las páginas del semanario *Blanco y Negro* para incluir ilustraciones originales procedentes de diversas colecciones, o apuntes tomados por su pluma: recoge documentación de los archivos de El Escorial y del Museo Provincial de Valencia, sobre armería castellana del último tercio del siglo XIV (*Blanco y Negro*, 11-XI-1927); para los siglo XV y XVI aconseja consultar los fondos de la Biblioteca Nacional como remedio de las lagunas de las "mal pergeñadas historias del traje editadas en España, copias de las extranjeras" (*Blanco y Negro*, 25-VIII-1929) y se detiene en el libro *Habiti Antichi y Moderni di tutto il mondo di Cesare Vecillio Tiziano* del que reproduce y comenta hasta treinta grabados para reconstruir la indumentaria de los reinados de Carlos V y Felipe III que el gran pintor tomó del natural en sus viajes por España (*Blanco y Negro*, 24-II-1929, 25-VIII-1929, 5-X-1930, 2-VIII-1931 y 18-IX-1932).

34 Art. cit. , *Blanco y Negro* 1774 (17-V-1925).

35 "El teatro por dentro. Vestuario y decoración", *Blanco y Negro* 1908 (11-XI-1927). *D'Hoy* señala también como error habitual el de ambientar las obras del teatro clásico español con vestuario de la época de su escritura, lo que denotaba una deficiente lectura de las acotaciones y los diálogos de las obras; no obstante, lo observa también en no pocas representaciones europeas ("Vestuario y decoración. Acotaciones sobre la plástica en escena. Anacronismos indisculpables", *ABC* (1-IX-1927).

36 "El teatro por dentro. Vestuario y decoración", *Blanco y Negro* 1878 (15-V-1927).

37 "El teatro por dentro. Vestuario y decoración", *Blanco y Negro* 1897 (25-IX-1927). Nuevamente aporta *D'Hoy* documentación sobre el traje del periodo para contribuir en la medida de lo posible a desvanecer una uniformidad inverosímil, más aún, considerando la variedad de tipos existentes en las diversas regiones españolas. Así, para tipos del la segunda mitad del siglo XVIII reproduce hasta cuarenta y seis litografías de la *Colección de trajes de España obtenidos del natural por Don Juan de la Cruz Cano y publicados en 1777*, recogidos por el hermano de Don Ramón de la Cruz, así como algunos diseños originales de Lizcano para personajes del célebre sainetero (*Blanco y Negro*, 3-IV-1927, 15-V-1927, 26-VI-1927 y 25-IX-1927). Para el primer tercio del siglo XIX aconseja, además de la pintura del periodo, la *Colección de láminas de Madrid*, dirigida y ordenada por don José de Madrazo, editada en 1832, y la *Cartilla de Uniformidad del Ejercito*, vigente desde 1806 a 1828 (*ABC*, 3-III-1927). Junto a varios ejemplos de películas y puestas en escena teatrales que seguían difundiendo el tópico, *D'Hoy* considera ejemplar el montaje de *Goyescas* del maestro Granados, con la dirección artística en decorados, trajes y caracterizaciones a cargo de Ignacio Zuloaga, estrenado en el Metropolitan de Nueva York (*Blanco y Negro*, 24-VII-1927). Remite, por último, a historias y colecciones del traje europeo, destacando la colección Roessemberg, fundamental para teatros rusos y alemanes, muy minuciosa y con gran profusión de datos escritos y riqueza de grabados (*Blanco y Negro*, 22-I-1928).

38 "El teatro por dentro. Vestuario y decoración", *Blanco y Negro* 1914 (22-I-1928).

39 "Vestuario y decoración. Acotaciones sobre la plástica en escena. El complejo arte de caracterizarse", *ABC* (30-VI-1927). El autor destaca la perfección de las compañías alemanas y rusas y la ejemplar tradición del teatro inglés como modelo de caracterización de actores. José Alsina, en un reportaje anterior se hace eco de

la necesidad de una cátedra de maquillaje en el Conservatorio, demanda que ya había formulado Eduardo Zamacois ("Una enseñanza necesaria. El arte de caracterizarse", *Blanco y Negro*, 1810 , 24-I-1926). Véase también el capítulo "El arte de la caracterización" en el libro de Estévez-Ortega, *op. cit*., pp. 142-147.

40 "El teatro por dentro. Vestuario y decoración", *Blanco y Negro* 1800 (15-XI-1925).

41 "El teatro por dentro. Vestuario y decoración", *Blanco y Negro* 1901 (23-X-1927).

42 Véanse: Juan Guerrero Zamora, *op. cit*., vol. II, pp. 489-491; Carlos Reyero Hermosilla, *Gregorio Martínez Sierra y su Teatro de Arte*, Madrid, Fundación Juan March, 142 Serie Universitaria, 1980; Andrés Peláez, "Un teatro de arte en España, 1917-1925", en AA.VV., *El teatro en Madrid 1583-1925*, Ayuntamiento de Madrid, Delegación de Cultura, 1983, pp. 75-81; Julio Enrique Checa Puerta, "Los teatros de Gregorio Martínez Sierra" en *El teatro en España*, pp. 121-127; Begoña Riesgo-Demange, *Le théâtre espagnol en quête d'une modernité: La scène madrilene entre 1915 et 1930*, (Tesis doctoral) Universidad de la Sorbona, París, 1992. Pese al rigor y documentación de dichos estudios, se echa en falta, sin embargo, un detenido análisis de cada una de las representaciones del Eslava para poder evaluar con precisión el alcance real de las novedades en la plástica teatral.

43 Sobre la figura del promotor de los Ballets Rusos, véase la biografía de R. Buckle, *Diaghilev*, Madrid, Siruela, 1991.

44 Ramón Martínez de la Riva, "El teatro de Martínez Sierra", *Blanco y Negro* (20-XI-1921), apud Begoña Riesgo-Demange, *op. cit*., p. 106.

45 Carlos Reyero Hermosilla, *op .cit*.

46 Apud Begoña Riesgo-Demange, *op. cit*., p. 203.

47 AA.VV., *Un teatro de Arte en España*, Madrid, La Esfinge, 1926. Constituye una joya bibliográfica con sus ciento diecisiete grabados a color, cuarenta y nueve heliotipias y treinta y seis grabados en negro; con la colaboración de Barradas, Burmann y Fontanals y los escritores Tomás Borrás, Manuel Abril, Cansinos Assens y Eduardo Marquina. Véase, la reseña de José Francés, "Los bellos libros. Un teatro de Arte en España", *La Esfera*, 680 (15-I-1927).

48 *Alejandro Miquis*, "La decadencia en el teatro ¡otra vez!", *La Esfera*, 674 (4-XII-1926).

49 Apud Begoña Riesgo-Demange, *op. cit*., p. 244.

50 José Alsina, "Un teatro de arte en España", *ABC* (16-XII-1926), p. 6, apud Begoña Riesgo-Demange, *op. cit*., p. 224.

51 Jacinto Benavente, *El teatro del pueblo*, Madrid, Librería de Fernando Fé, 1909, p. 90-91, apud Begoña Riesgo, *op. cit*., p. 157.

52 Manuel Abril, "Exposición de artes decorativas de París. La instalación del Teatro Eslava", *Blanco y Negro*, 1791 (13-X-1925). El crítico considera el estreno de *El amor brujo* "la primera vez que apareció en Madrid un decorado nuevo y nacional [...] apareció por vez primera en la escena española una fantasía moderna y un conocimiento técnico de la luz, sorprendentes una y otro"; subraya, no obstante, que tanto dicha representación, como la decoración de Mignoni para el segundo acto de *La llama* —ópera de Usandizaga con libreto de Martínez Sierra— no tuvieron efectiva continuidad hasta la ejecutoria del Teatro de Arte.

53 Andrés Amorós subraya la popularidad de Rambal y alude a algunos de sus trucos, como la introducción de escenas filmadas en la representación (*Luces de Candilejas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1991, pp. 81-82); véase también: *La escena madrileña* , pp. 30-31. Sobre el personaje: Luis Ureña, *Rambal. Veinticinco años de autor y empresario*, San Sebastián, Imprenta V. Echevarría, 1942; también, una interesante entrevista con el ingenioso actor y director en: Rosa Arciniega de Granda, "Los trucos de Rambal", *Crónica* (30-III-1930); .

54 Dougherty y Vilches de Frutos señalan varios casos: una escenificación del sueño de uno de los personajes de la comedia policiaca de gran éxito, *Mister Beberly*, estrenada en 1918, para la que se utiliza con eficacia la iluminación "que en otros contextos podría considerarse de vanguardia"; o en otro género como el drama, la proyección cinematográfica de unas palabras en un telón blanco, en *Santa Isabel de Ceres*, tragedia popular de Alfonso Vidal y Planas, estrenada en 1922. (*La escena madrileña*, pp. 127 y 128).

55 *Ibídem*, pp. 31 y 87 y ss.

56 Entre los figurinistas del género destacó, junto a José Zamora, el dibujante y novelista Álvaro Retana, sobre el que pueden verse: S/f., "Cómo hace Álvaro Retana sus figurines para las revistas de moda, *Nuevo*

Mundo, 1809 (21-IX-1928) y Carlos Fortuni, "La vida frívola. Cómo se hace un dibujante de elegancias", *Nuevo Mundo*, 1903, 4-VII-1930).

57 Rafael Marquina, "A propósito de las revistas. Las artes auxiliares del teatro", *Blanco y Negro*, 1848 (17-X-1926); sobre las opiniones de Rivas Cherif, véase *Heraldo de Madrid* (15-V-1926), p. 4, apud Dru Dougherty, "Talía convulsa", p. 126. Opiniones similares mantuvieron Bernard Shaw o el director Leopold Jessner, quienes proponen el cultivo de la revista como género que mejor captaba "el rápido suceder de la vida moderna" (*La escena madrileña*, p. 63). También *D'Hoy* elogia la labor de algunos empresarios de revista como Eulogio Velasco, y reproduce con profusión de fotografías uno de sus montajes, el de *La orgía dorada*, para el que contó con lujosísimos decorados de Manuel Fontanals y sofisticados figurines de Pepito Zamora (*Blanco y Negro*, 20-V-1928).

58 Al respecto, José de Quijano en un artículo de 1930 ("Teatro de arte. Decorativismo y estilización", *La Esfera*, 838, 25-I-1930), reprocha el olvido de una artista fundamental en su tiempo: "No estará de más recordarlo, puesto que si bien en el momento del apogeo de nuestra gran danzarina, se la concedió por el núcleo de la intelectualidad juvenil de aquellos días toda la importancia que su arte sorprendente y suntuoso tenía, es posible que la frágil memoria de los olvidadizos —o que se complacen coleccionando olvidos...— no recuerde ya el dato de esa significación precursora de Tórtola". Véase el capítulo "Los bailes" en, Andrés Amorós, *op. cit.*, pp. 137-168.

59 Manuel Abril, "La escenografía española", *La Ilustración Española y Americana*, 26 (15-VII-1915).

60 Art. cit., *Blanco y Negro* 1901 (23-X-1927).

61 *Trivelín*, "Horóscopo de un año. El teatro en 1929", *Blanco y Negro*, 1963 (30-XII-1928).

62 Véase: *José D'Hoy*, "El teatro por dentro. Vestuario y decoración", *Blanco y Negro* 2072 (1-II-1931).

63 Jacqueline Phocas dedica el capítulo "La redecouverte de la scène" de su excelente tesis doctoral sobre Rivas Cherif a su concepto de la escenografía (*op. cit.*, pp. 224-276). Sobre la figura del director madrileño, son imprescindibles los trabajos de Juan Aguilera Sastre, autor de la tesis de licenciatura *Introducción a la vida y obras de Cipriano Rivas Cherif*, Universidad de Zaragoza, 1983; desarrolla el tema en varios artículos: "La labor renovadora de Cipriano Rivas Cherif en el teatro español: El Mirlo Blanco y El Cántaro Roto (1926-1927)", *Segismundo*, 39-40, (1984), pp. 233-246; "El Teatro de la Escuela Nueva de Cipriano Rivas Cherif", *Cruz Ansata*, (1984), pp. 111-125; "El teatro experimental como alternativa (1920-1929)" y "Del teatro comercial a una escuela integral del arte escénico (1929-1936)", en *Cuadernos El Publico*, 42 (XII-89), pp. 5-9 y pp. 21-25, respectivamente. También deben consultarse: Manuel Aznar Soler, *Valle-Inclán, Rivas Cherif y la renovación teatral española (1907-1936)*, Barcelona, Cop d'Idees-T.I.V., 1992 y Begoña Riesgo-Demange, *op. cit*.

64 Cipriano Rivas Cherif," Divagación a la luz de las candilejas", *La Pluma* , 11 (VIII-1920), pp. 113-119.

65 Cipriano Rivas Cherif, "El Teatro de la Escuela Nueva, *La Pluma*, 19 (IV-1921), p. 238.

66 *Un crítico incipiente*, "Teatros", *La Pluma*, 22 (III-1922), p. 185. El pintor y xilógrafo polaco Jahl se instaló en Madrid en los años de la Guerra Mundial y fue uno de los principales colaboradores plásticos del grupo ultraísta. Como escenógrafo trabajó en el madrileño Teatro Odeón en 1926 antes de establecerse definitivamente en París. Rivas Cherif destaca su intervención en una función a beneficio de los rusos hambrientos celebrada en el Teatro del Centro. Jahl realizó los sugestivos decorados y figurines para la arlequinada de Evreinov, *Una muerte alegre*, estilizando los motivos de la farsa italiana con elementos populares rusos. Sobre este interesante artista, véase: *Diccionario de las Vanguardias*, p. 349.

67 *Un crítico incipiente*, "Teatros", *La Pluma*, 35 (I-1923), p. 331.

68 *El curioso impertinente*, "La mise en scène de Pitoëff", *Heraldo de Madrid* (30-I-1927), p. 5.

69 S/f., "Una conversación con Martínez Sierra", *ABC* (18-IV-1929). En una entrevista previa (1927) ya expresaba Martínez Sierra una nueva orientación de su criterio escenográfico:"Cada vez me pone más nervioso la decoración [...] aborrezco todo lo que sean arabescos decorativos. El principio que yo tengo como director de escena es que lo más interesante es la comedia, y no hay que distraer al público con nada exterior. Por eso ensayo ahora una combinación de seis cortinas de diversos colores que se prestan a infinidad de juegos escénicos, con ayuda de luces, y de tal suerte, que la atención del espectador quede concentrada exclusivamente en la acción dramática. [...] Los nuevos escenógrafos tienen ya que pintar con la cabeza y no con las manos" (Luis Calvo, "Una conversación con Martínez Sierra, *ABC* , 25-VIII-1927).

70 Sobre la trayectoria de estos artistas, véanse: J. Muñoz Morillejo, *Escenografía española*, Madrid, 1922; Ana María Arias de Cossío, *op. cit.*; Andrés Peláez Martín, "Rafael Barradas en el teatro de Arte: Tradición y vanguardia (1917-1925)", en *Barradas* (Catálogo exposición), Zaragoza, Gobierno de Aragón-Generalitat de Cataluña-Comunidad de Madrid, 1992, pp. 84-88. Junto a los citados, continuaba en activo el catalán Salvador Alarma, discípulo de Soler y Rovirosa; véase: Joaquín Ciervo, "Desde Barcelona. Diálogos sobre arte. El maestro Alarma", *La Esfera*, 557 (6-IX-1924) y Silvio Lago, "Vida artística. El escenógrafo Salvador Alarma", *La Esfera*, 739 (3-III-1928).

71 Hay apreciables estudios parciales sobre algunos de ellos, en especial los vinculados al "Teatro de Arte". Deben verse los trabajos citados de Andrés Peláez Martín con referencia a Barradas, Fontanals y Burmann; sobre Burmann aportan información abundante las citadas tesis de Begoña Riesgo-Demange (*op.cit.*, pp. 135 y ss) y Jacqueline Phocas. A ellos aluden algunos reportajes de la época: A. G de Linares, "Figuras. La vida curiosa, la obra bella y la sana ambición de Sigfredo Burmann", *La Esfera*, 578 (31-I-1925) y E. Estévez Ortega, "La vida teatral. El nuevo arte escénico", *La Esfera*, 691 (2-IV-1927), con referencias a Fontanals. Buen reflejo del estado de la cuestión es el documentadísimo *Diccionario de las vanguardias* de Juan Manuel Bonet que incluye referencias a más o menos precisas a propósito de Burmann, Bartolozzi, Barradas, Jahl, Ontañón, Lanz, Caballero, Tono, Ferrer y Zamora y alude en el epílogo "por donde seguir trabajando" a Fontanals y Mignoni. Sobre éste último, personaje clave en la transición del realismo y el decorado sintético, puede verse la referencia de José Francés: "Un pintor italiano: Fernando Mignoni", en *El año artístico 1917*, Madrid, Mundo Latino, 1918, pp. 204-207. Respecto a los figurinistas Álvaro de Retana, el mejor modisto del género frívolo, en una entrevista publicada en 1930 destaca la imaginación desbordante de José Zamora, pero también hace mención al resto de profesionales del dibujo y la escena: "Me parece razonabilísimo que las modas escénicas las creen los dibujantes de Madrid ateniéndose al espíritu de *bulevar*. Por mucho que discurra una modista, jamás superará la fantasía exuberante de Penagos, Ribas, Demetrio, Bartolozzi, *D'Hoy*, Fontanals, las hermanas Brimé, Emilio Ferrer, Mignoni, Tono" (Carlos Fortuni, "La vida frívola. Cómo se hace un dibujante de elegancias", art. cit.

72 "Vestuario y decoración. Acotaciones sobre la plástica en escena. Escenografía realista constructiva", *ABC*, 4-VIII-1927).

73 Gustavo de Maeztu, *La camorra dormida*, Madrid, Calpe, 1927, pp. 91-92. En el capítulo "Actores, autores, empresarios, decoradores" que reseña *D'Hoy* en "Vestuario y decoración. Acotaciones sobre la plástica en escena. El procedimiento realista y el esquemático", *ABC*, (28-VI-1928), Maeztu alude al ejemplo de los fundadores del teatro de Moscú, de los Ballets Rusos o de Max Reinhardt en su colaboración con los pintores de la época, y ensalza la figura de Gordon Craig.

74 Véase al respecto Dougherty, "Talía convulsa", pp. 101-107. También *La escena madrileña*, pp. 52-54, recoge la llamada de Rivas Cherif o Manuel Pedroso para la instauración de esta figura todavía en la primera mitad de los veinte. Sobre el tema, véase un panorama general en: Felipe Higuera, "La dirección de escena en Madrid (1900-1975), en *Cuatro siglos de teatro en Madrid*, *op. cit.*, pp. 117-145.

75 "El teatro por dentro. Vestuario y decoración", *Blanco y Negro*, 1960 (9-XII-1928)

76 "El teatro por dentro. Vestuario y decoración", *Blanco y Negro* 2084 (26-IV-1931)

77 "Vestuario y decoración. Acotaciones sobre la plástica en escena. Escenografía realista constructiva", *ABC* (4-VIII-1927).

78 "Vestuario y decoración. Acotaciones sobre la plástica en escena", *ABC* (7-IV-1927).

79 R., "Lo que opinan acerca de la evolución del arte escenográfico los Señores Fontanals, Burmann y Mignoni", *Nuevo Mundo*, 1983 (11-III-1932).

80 Burmann mantendrá su rigor creativo a lo largo de su extensa carrera como escenógrafo y maestro de escenógrafos. Así, en una entrevista publicada en *Primer Acto* Burmann declara: "La escenografía, creo, no es sólo decorar un espacio vacío del palco escénico... sino expresar un estado de ánimo o espíritu de la obra en cuestión [...] Cuanto menos sale del marco, más éxito para el pintor escenógrafo" (S/f. "Encuesta sobre escenógrafos. Burmann", *Primer Acto*, núm. 67, 1965, pp. 8-11).

81 "Vestuario y decoración. Acotaciones sobre la plástica en escena. La escenografía eslava", *ABC*, 12-I-1928).

82 "Vestuario y decoración. Acotaciones sobre la plástica en escena. Escenografía norteamericana", *ABC* (24-X-1929).

[83] R., art. cit.

[84] Felipe Lluch Garín, "Escenografía arquitectónica", *Sparta*, 28 (13-V-1933). Ya en 1927 José *D'Hoy* echaba en falta profesionales capaces de realizar lo que denomina "decoraciones constructivas" ("Vestuario y decoración. Acotaciones sobre la plástica en escena. Escenografía realista constructiva", *ABC* , 4-VIII-1927).

[85] Francisco Nieva, art. cit. , pp. 14-15.

[86] S/f. "Encuesta sobre escenógrafos. Burman", art. cit.

[87] Sobre el teatro alemán de los años veinte se publicaron frecuentes artículos en las revistas españolas. Paul Collin en *La Pluma* comenta las nuevas corrientes en el teatro alemán que desplazan a Reinhardt y Wedekind, como pertenecientes a una generación ya declinante: se impone el expresionismo, que básicamente responde a las mismas exigencias de toda decoración moderna: "la decoración no debe representar ya nada. Se le confiere la misión de crear una atmósfera". El carácter distintivo es el uso del color en telones, luces, decorados y vestuario: "Por aquí llegamos a la fuerza grande, a la novedad grande también de la decoración moderna en Alemania: el color. Se acabaron los trajes grisáceos y los árboles repintados y los muebles de rosa añejo de nuestros almacenes de accesorios. La decoración habla, y como es justo, habla con sus colores. Por ellos, más que por las líneas la decoración será triste o alegre, llamativa o neutra". Collin destaca a Jessner, K.H. Martin, Vierkel, Liebscher en Munich, Berger en el *Deutsches Theater* de Berlín o Hartung en Darmstadt. ("Letras alemanas" *La Pluma*, 19, X-1921, pp. 359-364); También puede verse un artículo en *España* de Alfred Kerr, que explica el concepto escenográfico de Jessner, fiel al precepto de Gracián de "convertir los defectos en adornos, como César cubría su defecto físico con la corona e laurel"; Kerr añade: "el *regiseur* expresionista no reproduce sólo las escenas de un poema, crea una serie de viñetas con el poema de fondo. La vanidad de Jessner no está sólo en ofrecer el drama, sino el extracto del drama" ("El teatro de la nueva Alemania", *España*, 367 , 28-IV-1923, pp. 251-253). Sobre la influencia del expresionismo en el teatro español del periodo, véase Andrew Anderson, "*El público*, *Así que pasen cinco años* y *El sueño de la vida*: tres dramas expresionistas de García Lorca", en *El teatro en España*, pp. 215-226.

[88] Sobre la trayectoria del "Teatro de Arte" de *Miquis*, véanse: Jesús Rubio Jiménez, "El Teatro de Arte (1908-1911): un eslabón necesario entre el modernismo y las vanguardias", *El teatro poético en España*, *op. cit*., 134-156 y Dru Dougherty, "Una iniciativa de reforma teatral: el grupo "Teatro de Arte" (1908-1911)", en *Homenaje a Alonso Zamora Vicente*, en prensa.

[89] *Alejandro Miquis*, "Teatro de Arte" *Por Esos Mundos* (VIII-1908), pp. 171-175.

[90] *Alejandro Miquis*, "Teatro de arte: *Sor Filomena*", *Diario Universal* (2-XII-1908), p. 1.

[91] S/f., "Teatro de Arte", *Nuevo Mundo*, 779 (10-XII-1908). La reseña de *Nuevo Mundo* continúa destacando la intervención de los actores, entre los que se encuentra también al menos uno de los Bartolozzi: "Con creces lo subsanó la magistral interpretación. Si de los encargados de ella no puede decirse que parecieran artistas profesionales es precisamente por que los tales que estamos acostumbrados a ver a diario no suelen presentar, sino por rara excepción, conjuntos tan superiores. [...] Y sin embargo la diversidad de interpretación se adaptó tan maravillosamente a la puesta por el autor de la obra en sus personajes, que ni por un momento pesó sobre el espectador la sensación de monotonía. Los Sres. Granda, Robledano, Asenjo, Mata, Pellicer y Bertalozzi (sic) fueron los héroes de este "paso honroso".

[92] *Alejandro Miquis*, "Teatro de arte: Sor Filomena II", *Diario Universal* (7-XII-1908), p. 1.

[93] La presencia de los dos hermanos Bartolozzi en el grupo hace difícil precisar con total exactitud el papel de cada uno en esta representación. Las crónicas dan fe del concurso como actor así como de la colaboración en la realización de los decorados del "Sr. Bartolozzi" sin citar en ningún caso su nombre de pila; del decorador se puede presumir que fuese Salvador, atendiendo a su trayectoria posterior, pero sobre la identidad del actor nada puede aventurarse.

[94] Luis Bello, "Crónica de teatro", *Faro*, 4 (5-XII-1908), apud Jesús Rubio, "El teatro de arte (1908-1911): un eslabón necesario entre el modernismo y las vanguardias", art. cit., p. 29.

[95] José de Laserna, "Teatro de arte", *El Imparcial* (6-XII-1908), p. 9.

[96] En varias ocasiones Rivas Cherif recuerda el "Teatro de Arte" de *Miquis* como el más destacado teatro de cámara madrileño, aunque con menor repercusión que el catalán *Teatro Intim* de Gual; véase, por ejemplo: Cipriano Rivas Cherif, "Una dirección. Arte y oficio del teatro", *Blanco y Negro*, 1927 (22-IV-1928).

[97] "Teatro de Arte", *Prometeo*, XXIII, (IX-1910), apud Jesús Rubio Jiménez, "El Teatro de Arte (1908-1911): un eslabón necesario entre el modernismo y las vanguardias", art. cit.

[98] Acerca del frustrado estreno de la obra, véase Agustín Muñoz-Alonso López, *Ramón y el teatro (La obra dramática de Ramón Gómez de la Serna)*, Universidad de Castilla-La Mancha, Murcia, 1993, pp. 243-255.

[99] A propósito de las pantomimas, Rubio Jiménez y Muñoz-Alonso apuntan "La pantomima y la danza se beneficiaron del descrédito de la palabra, que el drama burgués había banalizado [...] El interés por la gestualidad y el movimiento favoreció el cultivo de estas artes así como las derivaciones de la reflexión sobre la convergencia de las distintas artes en el espectáculo teatral, que dio toda su relevancia a la música. Ramón, en su deseo de volver a formas artísticas primitivas donde la palabra era cuestionada y aun desplazada, iba a encontrar en estas artes un terreno propicio para sus experimentaciones" ("Introducción" a *Teatro Muerto*, p. 119) Desmienten asimismo el lugar común del desapego de Ramón por las técnicas de escenificación, señalando detalles que muestran preocupado por la viabilidad de representar cualquiera de sus dramas (pp. 92-96).

[100] *Teatro muerto*, pp. 305-306.

[101] *Ibídem*, p.197

[102] *Ibídem*, pp. 229, 228 y 225, respectivamente.

[103] Jesús Rubio Jiménez, "Tendencias del teatro poético en España: 1915-1930", art. cit., pp. 92-93.

[104] *Teatro Muerto*, p. 263.

[105] "La corona de hierro. Drama en tres actos", *Prometeo*, núm. XXXIV (1911). Para más pormenores sobre la obra, véase: Agustín Muñoz-Alonso López, *Ramón y el teatro (La obra dramática de Ramón Gómez de la Serna), op. cit.*, pp. 106-107. Sobre la relación de Ramón con dichos artistas, véase: "Introducción" a *Teatro muerto*, pp. 42-56. A propósito de las posibilidades de representación del teatro de Ramón, véase: Ignacio Soldevila-Durante, "Ramón Gómez de la Serna. Entre la tradición y la vanguardia", en *El teatro en España*, pp. 69-78.

[106] Salvador Bartolozzi, "Los amores de la Engracia o la armonía ante todo, y aquí no ha pasado nada", *Por esos mundos*, 190 (XI-1910) pp. 886-888. La misma intención de caricatura satírica puede atribuirse a una ilustración incluida en la novela "El ideal de Julia, de Francisco Flores García (*Por Esos Mundos*, 181, II-1910, p. 183). Se trata de un episodio secundario de la narración, la representación de un pésimo dramón en verso, obra "rematadamente mala", que Bartolozzi refleja en un magnífico dibujo de factura absolutamente expresiva, ridiculizando la sobreactuación de los actores.

[107] Jesús Rubio Jiménez "Ediciones teatrales modernistas y puesta en escena", *Revista de literatura*, T. LIII, núm. 105, Madrid, (I-VIII-1991), pp. 103-150.

[108] Eduardo Zamacois, "Rebeldía . Comedia en dos actos y en prosa", *Por esos mundos*, 183 (IV-1910), pp. 469-490.

[109] Los contemporáneos y los Maestros, núm. 279 (1-V-1914).

[110] Juan Domínguez Berrueta," La voz de la sombra. Literatura. Del teatro para niños. Cuento en dos actos", *Por esos mundos*, 192 (I-1911), pp. 3-16. Sobre el "Teatro de los Niños" se tratará en el capítulo correspondiente a los espectáculos infantiles de Bartolozzi; también se aludirá allí a la siguiente obra que el dibujó para la revista, la pieza de Ramírez Ángel, "Drama en un bazar", *Por esos mundos*, 202 (XII-1911), pp. 951-959.

[111] A propósito del teatro de ensueño, véase: Jesús Rubio Jiménez, "Modernismo y teatro de ensueño", en *El teatro poético en España*, op. cit., pp. 103-131.

[112] Manuel Linares Rivas, "Lady Godiva. Leyenda histórica en cuatro jornadas. Puesta en verso", *Por esos mundos*, 202 (XII-1911), pp. 1010-1047.

[113] La revista *Nuevo Mundo* publicó a toda página un reportaje con distintas fotografías (942, 25-I-1912) También *ABC* incluye una fotografía del primer acto (15-I-1912); en la reseña publicada al día siguiente se puede leer: "Lástima que el decorado, algo pobre, no hiciera de espléndido marco al admirable conjunto" (S/f., "Español. Lady Godiva", *ABC*, 16-I-1912, p. 9).

[114] Iván Tourgueneff, "El pan ajeno", *Por esos mundos*, 257 (IV-1916).

[115] Otros textos ilustrados por Bartolozzi de la misma época ofrecen menor interés. En las ilustraciones para "Con todas las de la ley. Novela en cuatro jornadas", de Enrique González Fiol (El bachiller Corchuelo), destacan además de los fondos neutros, los rostros caricaturizados y brutales de los aldeanos altoaragoneses protagonistas de un drama de celos (*Por esos mundos*, 199, VIII-1911, pp. 131-142). Las ya aludidas ilustraciones de *Mujeres*, "Prólogo de comedia" de Gregorio Martínez Sierra, pudieran considerarse

una sofisticada colección de figurines para una obra *del día* (*La Esfera*, 74, 29-V-1915). En el "poema representable" de José Montero Alonso, *El madrigal del vencido* (*Por esos mundos*, 259-260, VIII y IX-1916) Bartolozzi vuelve a tratar motivos medievales, pero con menor vigor y acierto que en *Lady Godiva* (la segunda entrega aparece con ilustraciones de otro excelente dibujante, Varela de Seijas).

[116] A propósito del autor de *Tic-Tac* —obra estrenada en 1930 y que Bonet considera "una de las obras más representativas del teatro de vanguardia español" (*Diccionario de la vanguardias*, p. 594)— han publicado trabajos monográficos: Félix Río Torres, *El teatro de vanguardia: Claudio de la Torre*, Gobierno de Canarias, 1985 y Juan Manuel Reverón Alfonso, *Estudio de la obra literaria de Claudio de la Torre*, Santa Cruz de Tenerife, ACT, 1991.

[117] S/f., "Un héroe contemporáneo", *Heraldo de Madrid* (8-V-1926), p. 4. La obra alcanzó un éxito discreto, con veinte representaciones.

[118] Magda Donato, "Los estrenos de la noche. Lo decorativo en la escena", *Heraldo de Madrid* (15-V-1926), p. 4.

[119] Fotografías publicadas en *Blanco y Negro*, 1827 (23-V-1926) y *La Nación* (14-V-1926), p. 4.

[120] Sigo la edición: Claudio de la Torre, *Un héroe contemporáneo*, Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 1926. A juicio de Dru Dougherty y María Francisca Vilches el autor tiene el acierto de plantear un tema de cierta controversia, aunque no lo desarrolla con demasiada innovación formal: "A pesar de la corrección en la construcción de situaciones y personajes y de la sutil ironía de algunos momentos, la tesis presentada: la necesidad de guiarse únicamente por la propia estimación huyendo de los mecanismos de apreciación de la sociedad, resulta demasiado ambiciosa para el desarrollo de la trama" (*La escena madrileña*, p. 138).

[121] Enrique Díez-Canedo: "Alguna decoración de Bartolozzi y López Rubio está entonada con verdadero acierto" ("*Un héroe contemporáneo*", *El Sol*, 15-V-1926); *Floridor*: "Los dos interiores, adecuado marco de la obra, fueron presentados por la dirección del Fontalba con el lujo y buen gusto ya proverbiales" ("*Un héroe contemporáneo*", *ABC*, 15-V-1926, p. 27); Luis Bejarano: "La Empresa del Fontalba, atenta como siempre, al decoro del espectáculo, presenta unos interiores elegantes y muy modernos, como corresponde a la firma de Bartolozzi y López Rubio" ("Fontalba, *Un héroe contemporáneo*, comedia en tres actos, original de Claudio de la Torre", *El Liberal*, 14-V-1926, p. 2); Juan G. Olmedilla: "El decorado, de Bartolozzi y López Rubio, excelente" ("Claudio de la Torre, en Fontalba", *Heraldo de Madrid*, 15-V-1926, p. 4).

[122] Luis Fernández Ardavín, "Autocríticas. *La cantaora del puerto*", *ABC* (17-III-1927), p. 9.

[123] E. Díez-Canedo, "La cantaora del puerto", *El Sol* (26-III-1927).

[124] Hipólito Finat, "Fontalba.- Estreno de la historia de pandereta en tres actos, divididos en trece cuadros, original y en verso, de don Luis Fernández Ardavín, titulado *La cantaora del puerto*", *La Época* (26-IV-1927), p. 1.

[125] Francisco de Viu, "*La cantaora del puerto* en el Fontalba, fue bien acogida", *La Nación* (28-III-1927), p. 5.

[126] Gerardo Rivas, "Los actores en el estreno. Margarita Xirgu opina que los estrenos no son demasiado peligrosos", *La Nación* (28-III-1927), p. 5.

[127] Luis Fernández Ardavín, *La cantaora del puerto*. "Historia de pandereta en tres actos divididos en trece cuadros", col. *El Teatro Moderno*, núm. 90 (28-V-1927). Evidentemente el autor se inspira en la celebérrima historia que protagonizaran en 1907 la cupletista Anita Delgado y el rajá de Kapurtala; folletinesco episodio que terminó en boda y en el que se vio envuelto el propio Valle-Inclán -y así lo reflejan con humor desde Ricardo Baroja a Fernández Almagro o Ramón Gómez de la Serna- (véanse los detalles en Andrés Amorós, *Luces de Candilejas*, *op. cit*., pp. 148-150). Pérez de Ayala se había adelantado a Fernández Ardavín al incluir la historia en su novela *Troteras y danzaderas* (Véase: Andrés Amorós, *Vida y literatura en Troteras y danzaderas*, Madrid, Castalia, 1973, pp. 121-123).

[128] Casi todos los columnistas dedican unas líneas a los decorados, aunque sean referencias mínimas: *Floridor*: "Esta historia de "pandereta", de poca pandereta, la verdad, se desarrolla en tres actos y trece cuadros espectaculares, artísticamente compuestos por Bartolozzi, López Rubio y Peinador en bien impresionadas escenografías" ("*La cantaora del puerto* en Fontalba", *ABC*, 26-III-1927); *Santorello*: "Bartolozzi, López Rubio y Peinador han pintado, con su arte peculiar y con un justo sentido escénico, todos los cuadros de la "historia de pandereta" ("Actualidades teatrales. *La cantaora del Puerto*", *Blanco y Negro*, 1872, 3 -IV-1927); Luis Bejarano se refiere también a los figurines: "Bartolozzi y López Rubio han pintado trece telones que sólo plácemes merecen. Y D'Hoy unos modelos para la protagonista acertadísimos en la estilización y

que deberán inspirar a Ardavín, por si acaso se siente dispuesto a seguir construyendo panderetas" ("*La cantaora del puerto*, Historia de pandereta, en tres actos, divididos en trece cuadros y en verso, original de D. Luis F. Ardavín", *El Liberal*, 26-III-1927, p. 5); Hipólito Finat: "La dirección del Fontalba puso la obra en escena con esplendidez y buen gusto, merecedor de especial elogio" ("Fontalba.- Estreno de la historia de pandereta en tres actos, divididos en trece cuadros, original y en verso, de don Luis Fernández Ardavín, titulado *La cantaora del puerto*", *La Época*, 26-IV-1927, p.1); Francisco de Viu: "El decorado de Bartolozzi y López Rubio, de un acierto definitivo y del más inteligente tono, sin estridencias super realistas, que casi siempre son disfraces fáciles y baratos del verdadero arte" ("*La cantaora del puerto* en el Fontalba, fue bien acogida", *La Nación*, 28-III-1927, p. 5); Jorge de la Cueva "[...] los señores Bartolozzi y López Rubio, que han pintado unas decoraciones vibrantes de color y muy expresivas" ("Fontalba. *La cantaora del puerto*", *El Debate*, 26-III-1927, p. 4).

[129] E. Díez-Canedo, "La cantaora del puerto", art. cit.

[130] Rafael Marquina, "Teatro Fontalba. *La cantora del puerto*", *Heraldo de Madrid* (26-III-1927), p.4.

[131] M.M., "Los teatros, Fontalba. *La cantaora del puerto*, historia de pandereta en tres actos y trece cuadros, original y en verso, de D. Luis Fernández Ardavín", *La Libertad* (26-III-1927), p. 5.

[132] En su reseña, Fernández Almagro descalifica la obra y censura al autor: "Mala historia de peor pandereta [...] Se entrega con su desenfado característico a lo más convencional y chillón del género, cargando sobre las espaldas de la sufrida Andalucía su nuevo y tosco saco de frases hechas y tópicos" ("El estreno de anoche en Fontalba", *La Voz*, 20-XII-1926, p. 7).

[133] Enrique de Mesa, "De la vida teatral. El estreno de anoche en Fontalba", *El Imparcial* (26-III-1927), p. 1.

[134] Entre las fotografías publicadas hay tres distintas imágenes del estreno: en ellas puede apreciarse el campamento de los gitanos, el café de Triana y un típico patio andaluz. Pueden verse en: *Mundo gráfico*, 805 (6-IV-1927); *Blanco y Negro*, 1872 (3-IV-1927); *Heraldo de Madrid* (1-IV-1927), p. 7 y *El Imparcial* (26-III-1927), p. 1.

[135] Recuérdese también las citadas críticas que uno de los colaboradores de Bartolozzi, *José D'Hoy* dirigía a "la españolada plástica tan al uso", habitual en la escena española.

[136] L. de A., "Los estrenos. En Fontalba. *La cantaora del puerto*", *Informaciones* (26-III-1927), p. 6. El periodista añade más adelante: "El decorado lleva las prestigiosas firmas de Bartolozzi y López Rubio".

[137] Jacqueline Phocas aporta el testimonio de Pitti Bartolozzi, en entrevista personal, para confirmar la presencia de su padre en "El Mirlo Blanco", aunque alude igualmente a la falta de constancia de la presencia del artista en ninguna de las reseñas acerca del teatro de los Baroja (*op. cit.*, p. 93).

[138] La creación, desarrollo y desaparición de "El Cántaro Roto" han sido ya ampliamente estudiados en diversos artículos y libros; véanse en especial: J. A. Hormigón, "De El Mirlo Blanco a los teatros independientes", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 260 (II-1972), pp. 349-355; Jean-Marie Lavaud, "El nuevo edificio del Circulo de Bellas Artes y el Cántaro Roto de Valle-Inclán", *Segismundo*, 21-22, (1976), pp. 237-254; Juan Aguilera Sastre, "La labor renovadora de Cipriano Rivas Cherif en el teatro español: El Mirlo Blanco y El Cántaro Roto (1926-1927)", *Segismundo*, 39-40, (1984), pp. 233-246; Jesús Rubio Jiménez, "Valle-Inclán y los teatros independientes de su tiempo", *Letras Deusto*, Vol, 20, núm. 48, Set-Dic 1990, pp. 59-71 y Manuel Aznar Soler, *op.cit.*, pp. 90-94.

[139] Jesús Rubio Jiménez, "Valle-Inclán y los teatros independientes de su tiempo", art. cit., pp. 66.

[140] S/f., "Pleito artístico", *Heraldo de Madrid* (1-I-1927). Pueden verse fotografías del recinto en el amplio reportaje dedicado al nuevo edificio en *Blanco y Negro*, 1852 (14-XI-1926).

[141] Magda Donato, "Lo decorativo en la escena", *Heraldo de Madrid* (25-XII-1926), p.4.

[142] La obra apareció en La Novela Mundial (26-VIII-1926). Gloria Rey Faraldos describe la decoración de Ricardo Baroja: "un fondo con un paisaje nocturno, una tapia y una casa en primer término, con puerta y ventanas practicables. Tras la ventana se veía una habitación en la que ocurre una de las escenas" ("Pío Baroja y "el Mirlo Blanco", *Revista de Literatura*, 93, enero-junio de 1985, p. 124, n. 30).

[143] Magda Donato, "Lo decorativo en la escena", art. cit.

[144] E. Díez-Canedo, "Círculo de Bellas Artes. Ensayos de teatro, dirigidos por D. Ramón del Valle-Inclán", *El Sol* (21-XII-1926), p. 2.

[145] Rafael Marquina," Círculo de Bellas Artes. Ensayos de teatro", *Heraldo de Madrid* (20-XII-1926), p. 6.

[146] Magda Donato, "Lo decorativo en la escena", art. cit.

[147] E. Díez-Canedo, "Círculo de Bellas Artes. Ensayos de teatro, dirigidos por D. Ramón del Valle-Inclán", art. cit., p. 2.

[148] Rafael Marquina, " Círculo de Bellas Artes. Ensayos de teatro", art. cit. Otros columnistas coinciden en señalar el acierto de la plástica: Así, el crítico de *La Libertad* afirma: "Decorado, vestuario y servicio de escena, como escogido y dirigido por un hombre del depurado gusto artístico de Valle-Inclán" (A. de la V, "En el Círculo de Bellas Artes. Ensayos de teatro", *La Libertad*, 21-XII-1926, p. 5).

[149] *Alejandro Miquis*, "El año teatral", *La Esfera*, 679 (8-I-1927).

[150] Victorina Durán, "Escenografía y vestuario, Valle-Inclán con sus acotaciones en verso", *La Voz* (20-I-1936); apud J..M. Lavaud, "El nuevo edificio del Circulo de Bellas Artes y el Cántaro Roto de Valle-Inclán", art. cit., p. 249.

[151] José Luis Salado, "Los novelistas ante la escena", *Heraldo de Madrid* (14-VIII-1923); apud *Ibídem*, p. 251.

[152] *Andrenio*, "Aspectos. El teatro independiente", *La Voz* (20-XII-1926), p. 7.

[153] J. Moya del Pino, "Valle-Inclán y los artistas", *La Pluma*, 35 (I-1923), p. 64.

[154] Cipriano Rivas Cherif, "Más cosas sobre don Ramón", *La Pluma*, 35 (I-1923), p. 95. Dru Dougherty recoge igualmente otras declaraciones de Valle-Inclán sobre su interés por la pintura, como una entrevista de *La Noche* de Barcelona (20-III-1925) en la que declara: "A mi me interesa mucho la pintura. *Ez* lo único que me interesa. La música no la *ziento*. La *zinfonía* de *colorez* me *entuziasma* (sic)" (*Un Valle-Inclán olvidado: Entrevistas y conferencias*, Madrid, Fundamentos, p. 155).

[155] Salvador Martínez Cuenca, "Lo que debe ser el Teatro Español. Opinión de don Ramón del Valle-Inclán", *Los lunes de El Imparcial*, (8-XII-1929), p. 8.

[156] Sobre el tema, véase Andrew A. Anderson, "Una iniciativa teatral: Ricardo Baeza y su Compañía Dramática Atenea", en John P. Gabriele (ed.), *De lo particular a lo universal. El teatro español del siglo XX y su contexto*, Francfurt am Main, Vervuert Verlag, 1994, pp. 29-40. Puede verse el novedoso decorado de Mignoni para *Juan Gabriel Borkman*, obra con la que debutó la compañía en Madrid, en *Nuevo Mundo* (3-X-1919).

[157] La "Sección de rumores" de *Heraldo de Madrid*, comentando este extremo, pondera: "Que si se une a ello el sueldo que debe cobrar el sr. Baeza, como corresponde a su jerarquía, y lo que deben costar los decorados de Bartolozzi y Fontanals, no es de extrañar que la nómina de la sra. López Heredia, ascienda a una cifra realmente espantable" (12-III-1928, p. 5).

[158] Andrew A. Anderson, que prepara actualmente un trabajo sobre las actividades teatrales de Baeza ("Ricardo Baeza y el teatro", *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, en prensa) me ha anticipado amablemente algunos datos aquí citados. También me da noticia de la presencia de Bartolozzi en Vigo y Orense y constata el papel destacado que le otorga la prensa regional de la época; así puede verse al dibujante en una fotografía en los anuncios de la compañía *El faro de Vigo* (20-I-1928), p. 3.

[159] S/f., "En los teatros. Principal. Debut de la compañía López Heredia", *Heraldo de Aragón* (18-XII-1927), p. 5. La caricatura fue publicada en *Heraldo de Aragón* (22-XII-1927), p. 3.

[160] M. Álvarez, "En los teatros. Principal. La compañía de Irene López Heredia. Un marido ideal", *Heraldo de Aragón* (21-XII-1927), p. 5.

[161] A.M., "Teatros. Principal. Un marido ideal", *El Noticiero* (21-XII-1927), p. 7.

[162] M. Álvarez, "En los teatros. Principal. *Lady Frederick* ", *Heraldo de Aragón* (29-XII-1927), p. 5. El columnista de *El Noticiero* opina: "La escenografía de Bartolozzi, de un modernismo muy valiente, causó grata impresión en el público" (A.M., "Teatros. Principal. *Lady Frederick*", *El Noticiero*, 29-XII-1927, p. 7).

[163] Precisamente, Irene López Heredia era paradigma de actriz de porte aristocrático y moderno; al respecto Margarita Nelken, destaca: "Irene López de Heredia, como carácter *permanente*, da la impresión plena y justa de estar siempre fumando egipcios en el hall de un hotel de moda. *Lady Frederick* en la Riviera" ("El carácter permanente de Irene López Heredia" *Blanco y Negro*, 1927 (22-IV-1928, incluye diversas fotografías de los elegantes modelos que lucía la actriz en escena). Puede verse también el artículo de su hermana, Magda Donato "Las actrices y sus creaciones. Irene López Heredia", *Estampa*, 215 (20-II-1932).

[164] Jacinto Grau había estrenado cinco de sus obras con escaso eco: *Don Juan de Carillana* (1913) en el teatro Infanta Isabel, *En Ildaria* en el teatro Princesa (1917), *El hijo pródigo* en el Eslava (1918) y *El conde*

Alarcos y *La redención de Judas* (1919) ambas estrenada por la propia "Compañía Atenea" de Ricardo Baeza (Véase, Andrew Anderson, "Una iniciativa teatral: Ricardo Baeza y su Compañía Dramática Atenea", art. cit.)

[165] He publicado una versión del presente capítulo: "El estreno en Madrid de El señor de Pigmalión de Jacinto Grau (18-V-1928): la plástica escénica de Salvador Bartolozzi", *Anales de Literatura Española Contemporánea*, Vol. 20, (1995), pp. 439-461.

[166] Jacinto Grau, *El señor de Pigmalión*, "Farsa tragicómica de hombres y muñecos en tres actos y un prólogo", Madrid, Tipografía y Editorial Yagües, 1921.

[167] Dru Dougherty, "The semiosis of stage decor in Jacinto Grau's *El Señor de Pigmalión*", *Hispania*, 67, Septiembre 1984, pp. 351-357. Sobre el dramaturgo catalán, véanse también Luciano García Lorenzo, "Los prólogos de Jacinto Grau", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 224-225 (1968), pp. 622-631 y su "Introducción" a Jacinto Grau, *Teatro Selecto*, Madrid, Escelicer, 1971.

[168] John W. Kronik, "Vanguardia y tradición en el teatro de Jacinto Grau", en *El teatro en España*, p. 84.

[169] Jacinto Grau, "Teatro y escenografía", *España*, 229 (28-VIII-1919).

[170] Jacinto Grau, "Escenografía. El decorado y la emoción de la obra", *Heraldo de Madrid* (22-VIII-1925).

[171] Dougherty, "The semiosis of stage decor in Jacinto Grau's *El Señor de Pigmalión*", art. cit., p. 335.

[172] Jacinto Grau, *El señor de Pigmalión*, col. *La Farsa* , 40 (9-VI-1928), p. 28.

[173] Jacinto Grau, "Escenografía. El decorado y la emoción de la obra", art. cit.

[174] Gabriel García Maroto, "El teatro español en París. El Señor de Pigmalión, de Jacinto Grau", *La Esfera*, 487 (5-V-1923).

[175] Ricardo Baeza. "El arte español en el extranjero. El señor de Pigmalión en Praga", *La Esfera*, 623 (12-XII-1925). Véanse también los comentarios de Estévez-Ortega en el capítulo "El teatro moderno de Jacinto Grau" en *Nuevo escenario* (*op. cit*., pp. 42-49).

[176] "Sección de rumores", *Heraldo de Madrid* (29-III-1928), p. 5.

[177] "Sección de rumores", *Heraldo de Madrid* (30-III-1928), p. 5.

[178] "Sección de rumores", *Heraldo de Madrid* (20-IV-1928), p. 5. Pedro Lozano Bartolozzi señala la colaboración de Pitti Bartolozzi y su marido Pedro Lozano, quienes realizaron las decoraciones a partir de los cartones de Salvador (*op. cit*., p. 33).

[179] *Trivelín*, "Una hora de ensayo con D. Jacinto Grau", *ABC* (3-V-1928).

[180] Juan G. Olmedilla, "*El Señor de Pigmalión*. Jacinto Grau, dramaturgo europeo, estrena, por fin, en España", *Heraldo de Madrid* (17-V-1928), p. 5.

[181] Jacinto Grau, "Autocríticas", *ABC* (26-IV-1928).

[182] Jacinto Grau, "Escenografía. El decorado y la emoción de la obra", art. cit.

[183] Juan G. Olmedilla, "Los autores después del estreno. Jacinto Grau, su Pigmalión, el público y la crítica y los impertinentes", *Heraldo de Madrid* (24-V-1928), p. 5.

[184] Jacinto Grau, *op. cit.* , p. 1.

[185] Buen ejemplo de estas críticas es la opinión de Enrique de Mesa, que sentencia: "La inseguridad, la intercadencia y el mal gusto característico del Sr. Grau frustran su obra" ("*El señor de Pigmalión*, farsa tragicómica de hombres y muñecos, por D. Jacinto Grau", *El Imparcial*, 19-V-1928, p. 15). Por otra parte, la respuesta del público fue mediana, y la pieza tan sólo se mantuvo en cartel hasta el 10 de junio, alcanzando las veintiocho representaciones.

[186] *Ibídem*, p. 15.

[187] M. Fernández Almagro, "*El señor de Pigmalión*, en el Cómico", *La Voz* (19-V-1928), p. 6.

[188] Bartolozzi hubo de salir al proscenio a recoger el aplauso del público, como reflejan varias crónicas. Enrique de Mesa: "El público, al final de las tres jornadas, llamó al proscenio a D. Jacinto Grau. Y muy justamente al Sr. Bartolozzi por sus logros de tramoyista"; Cimorra: "Quede aislado un ferviente aplauso a la maravillosa montura escénica, sumado a los que el público otorgó a Bartolozzi" ("Cómico. Estreno de *El señor de Pigmalión*, farsa tragicómica de hombres y muñecos, de D. Jacinto Grau", *El Mundo*, 19-V-1928, p. 3.); Díez-Canedo: "Muchos aplausos para el autor y para el escenógrafo, que salió al proscenio al final del

acto segundo" ("El señor de Pigmalión", *El Sol*, 19-V-1928); Arturo Mori recoge la opinión del público: —¡Ha visto usted!— Magnífico! La obra... —Y el decorado de Bartolozzi. Pasmosa presentación, amigo mío. Así ya se puede estrenar" ("Seis horas de arte. Las imágenes de García Sanchiz y los muñecos de Jacinto Grau. Estreno de *El señor de Pigmalión*", *El Liberal*, 19-V-1928, p. 5). Pueden ser significativas al respecto las variaciones del texto de las gacetillas que anunciaban la obra en las páginas de espectáculos de *ABC*; hasta el jueves 24 de mayo, rezan: "... la farsa de hombres y muñecos de Grau, *El Señor de Pigmalión*, gran presentación escénica, por el formidable Sr. Bartolozzi"; desde el día siguiente hasta el fin de las representaciones, desaparece el nombre del autor: "... *El Señor de Pigmalión*, grandiosa presentación escénica por el notable dibujante Sr. Bartolozzi".

[189] S/f, "Una obra de Jacinto Grau. *El señor de Pigmalión*, en el Cómico", *Heraldo de Madrid* (19-V-1928), p. 5.

[190] Enrique Díez-Canedo, "El señor de Pigmalión", art. cit.

[191] Santorello, "Actualidades teatrales. *El señor de Pigmalión*", *Blanco y Negro*, 1932 (27-V-1928).

[192] M. Fernández Almagro, "*El señor de Pigmalión*, en el Cómico", art. cit.

[193] Manuel Machado, "*El señor de Pigmalión*, de Jacinto Grau, en el Cómico", *La Libertad* (23-V-1928), p. 4.

[194] *Floridor*, "El señor de Pigmalión", *ABC* (19-V-1928), p. 37.

[195] Antonio de la Villa, "Al fin fue estrenado anoche *Pigmalión*", *La Libertad* (19-V-1928).

[196] El número de *La Farsa* incluye bocetos de los tres decorados, catorce figurines de los muñecos, un dibujo del segundo acto y cuatro fotografías del estreno. Fotografías de otras escenas pueden verse en: *Mundo Gráfico*, 865 (30-V-1928); *ABC* (30-XII-1928) y (26-V-1928). *Nuevo Mundo*, 1792 (25-V-1928) reproduce algunos figurines en color, incluidos algunos no presentes en el número de *La Farsa*. Fresno publicó una graciosa caricatura con motivo de la función de homenaje a Pepita Meliá (*Nuevo Mundo*, 1806, 29-VI-1928).

[197] Enrique Díez-Canedo señala en su citada reseña: "El decorado completa el efecto, con menor intensidad, excusable si se tiene en cuenta lo exiguo del escenario del Cómico y su falta de un buen sistema de luces, remediado sólo a medias por la dirección artística".

[198] S/f, "Una obra de Jacinto Grau. *El señor de Pigmalión*, en el Cómico", *Heraldo de Madrid* (19-V-1928), p. 5.

[199] Enrique Díez-Canedo, "El señor de Pigmalión", art. cit.

[200] Hipólito Finat, "Cómico.-Estreno de la farsa tragicómica de hombres y muñecos de don Jacinto Grau, titulada *El señor de Pigmalión* ", *La Época* (18-V-1928), p. 1.

[201] Jorge de la Cueva, "Cómico. *El señor de Pigmalión*", *El Debate* (19-V-1928), p. 4.

[202] Antonio de la Villa, "Al fin fue estrenado anoche *Pigmalión*", *La Libertad* (19-V-1928), p. 4.

[203] Enrique de Mesa, "*El señor de Pigmalión*, farsa tragicómica de hombres y muñecos, por D. Jacinto Grau", art. cit.

[204] Enrique Díez-Canedo, "El señor de Pigmalión", art. cit.

[205] Así lo declara en *Trivelín*, "Una hora de ensayo con D. Jacinto Grau", art. cit. Cabe sugerir, como hipótesis de otra posible influencia —que el orgulloso Grau quizá no hubiera admitido— la existencia en la misma época de un popularísimo espectáculo de autómatas creado por Francisco Sanz, artista sumamente peculiar y verdadero Pigmalión del mundo de las *varietés*. En varios artículos de *Nuevo Mundo* se describe la *troupe* de autómatas, de complicado mecanismo y, curiosamente, se alude a los cuidados cajones en los que Sanz los transportaba en sus giras "viajan, *como grandes señores*, en departamentos propicios y dentro de una caja con mil divisiones" (F. Gil Asensio, "Ilusión y realidad. Lo que puede un artista", *Nuevo Mundo* 1182 (1-IX-1916). Sanz recorrió con su espectáculo medio mundo e incluso llegó a rodar algunas películas donde daba a conocer a sus personajes y desentrañaba algunos de los mecanismos de su movimiento ("Sanz y el secreto de su arte", *Nuevo Mundo*, 1406, 24-XII-1920). Pueden verse otras fotografías y reseñas: *Nuevo Mundo* (4-X-11918) y (16-V-1919) y Antonio G. de Linares "Los nietos de polichinela. Sanz y sus cómicos de cartón con alma de resorte", *Nuevo Mundo*, 1664 (11-XII-1925).

[206] Pueden verse los figurines y decorados de Picasso en el citado: *Picasso. El sombrero de tres picos*, (Catálogo exposición), Museo Picasso, París, 1993. Más difícil resulta precisar otra de las posibles influencias en la plástica de Bartolozzi para la obra de Grau: el film de Fritz Lang, *La muñeca* (1919);

conociera o no el dibujante dicho título, resulta significativa la gran semejanza en el tratamiento plástico del motivo de los autómatas que se aprecia entre la película y el montaje teatral.

207 Con similar criterio, como se verá en un capítulo posterior Valle-Inclán, Falla y García Lorca participaron en la recuperación del guiñol, apreciando ante todo su carácter primitivo. Al respecto, véase, "Valle-Inclán y las marionetas. Entre la tradición y la vanguardia", en *El teatro en España*, pp. 361-372.

208 Hay que señalar como antecedente inmediato la expresiva caracterización guiñolesca de los actores de "El Mirlo Blanco" en la representación de *El gato de la Mère Michel* de Carmen M. de Baroja, en el que quizá pudo intervenir el propio Bartolozzi, de confirmarse su colaboración con el grupo. Puede verse una fotografía del distinguido elenco de muñecos -López Rubio, Carmen Baroja, Ricardo Baroja, Gustavo Pittaluga, Raimonde de Bak, Fernando G. Bilbao y Paco Vighi- que reproduce el artículo de Margarita Nelken, "Del público llamado atrasado, al teatro llamado moderno", *Cosmópolis* (VI-1930), p. 63.

209 Como anécdota, señalar la aparición del propio Bartolozzi en el papel del Capitán Araña en el beneficio de Pepita Meliá ("Representaciones", *ABC*, 19-VI-1928).

210 *Alejandro Miquis*, "El señor de Pigmalión", *Nuevo Mundo* (25-V-1928). Confirman semejante unanimidad otros comentarios: José de la Cueva: "Bartolozzi [...] ha sabido encontrar la más artística combinación de color y de línea en los modelos de los trajes" ("Un acontecimiento escénico. *El señor de Pigmalión*, farsa de hombres y muñecos de Jacinto Grau, obtuvo anoche un éxito indiscutible", *Informaciones*, 19-V-1928, p. 5); Cimorra: "Figurines admirables de Bartolozzi"; José Alsina: "La obra estuvo muy bien servida por Bartolozzi, que acertó por completo en el vestido de los muñecos, en las combinaciones de color y en la composición de los escenarios" ("Cómico. *El señor de Pigmalión*", *La Nación*, 19-V-1928, p. 5); Jorge de la Cueva: "La escenografía y figurines, de Bartolozzi, de gran efecto, del mejor gusto y de admirable vivacidad"; Enrique de Mesa: "La letra del acto primero entra con el aliño de la escenografía y del indumento. Una y otro están logrados. Con elementos sencillos de decoración y de luz, aquella. con buen gusto y penetración aguda, este"; *Alejandro Miquis*: "La escenografía de Bartolozzi, excelente también, avalora la obra" ("En el Cómico. *El señor de Pigmalión*", *Diario Universal*, 19-V-1928, p.3); M. Rojo: "[...] contribuyendo al mejor éxito de la representación, Bartolozzi ha dispuesto dos decoraciones que fueron justamente celebradas" ("Cómico. *El señor de Pigmalión*", *El Socialista*, 19-V-1928, p.3).

211 E.D.-C., "En el Infanta Isabel. *El caballero Varona*, de Jacinto Grau", *El Sol* (18-XII-1928), p. 12. La opinión de la crítica estuvo dividida, como siempre ocurre en el caso de Grau; frente al aplauso de Alsina y Olmedilla, Manuel Machado reprocha al autor su pobreza de expresión, aunque reconoce cierta fuerza dramática.

212 *El caballero Varona*, fue publicada en la colección *El Teatro Moderno*, núm. 205 (27-VII-1929).

213 Como ejemplo, véase la acotación inicial del acto tercero: "Sala destartalada, amplia y horrible, de la única fonda-posada del pueblo. Paredes enjalbegadas. A la derecha, una cortina de un rojo descolorido y manchado, oculta la ancha tela de rayas azules y blancas, echada en lugar de persiana. Junto al balcón, una cómoda usada, vulgarísima, con un espejito encima. Esparcidas, sillas de Vitoria, viejas, y en un ángulo, un sofá, de lo mismo. Cerca, mesa pequeña, de pino pintado, con recado de escribir. Del techo pende una lámpara de petróleo, grande, dorada, complicadísima, aprovechada para luz eléctrica; la envuelve una tarlatana, rosa pálido, para defenderla de las injurias de las moscas. En el fondo, puerta de dos hojas, baja, cerrada, pintada de azul. Sobre la puerta y encuadrada en un marquito, estrecho, dorado y negro, una oleografía mala, enorme, de cartón abollado y alabrado, representando una Virgen inexpresiva; en lugar de Niño Jesús, tiene en las manos una bola descomunal y una cruz enclavada en ella. Más abajo, pegada en la pared, una lámina en color, amarillenta, sucia, recortada de un periódico, reproducción del retrato del torero Espartero. Sobre las sillas y la cómoda, un juego de maletas de piel, magníficas, y objetos lujosos de tocador y de viaje. En un rincón del cuarto, un baño redondo, plegable, de goma, puesto a secar, arrimado al sofá (*Ibídem*, p. 58).

214 Véanse las publicadas en *Mundo Gráfico*, 895 (26-XII-1928), *Blanco y Negro*, 1962 (23-XII-1928) y *La Nación* (18-XII-1928), p. 4, con imágenes del primer acto; *Blanco y Negro* (22-IV-1928) incluye una fotografía del tercer acto, al informar de la representación de la obra en el teatro Poliorama de Barcelona. Véase también la siempre acertada caricatura de Fresno en *Nuevo Mundo*, 1823 (28-XII-1928).

215 José Alsina "Infanta Beatriz. *El caballero Varona* ", *La Nación* (18-XII-1928), p. 5.

216 S/f., "Impresiones de un espectador ingenuo", *Informaciones* (18-XII-1928), p. 8.

217 C.S., "Ver, oír y callar. El público en el estreno. Grau se ha enfadau", *Heraldo de Madrid* (18-XII-1928), p. 5.

[218] Cipriano Rivas Cherif, "La cifra 'Rex". Una cámara para "Espectáculos dentro del espectador", *ABC* (4-X-1928).

[219] Juan Aguilera, "El teatro experimental como alternativa (1920-1929)", art. cit., p. 8.

[220] En su presentación el 24 de noviembre de 1928 el programa incluye el prólogo de *Lo invisible*, con el debut como actor de su autor, y dos de las obras de esta trilogía azoriniana *Doctor Death de 3 a 5* y *La arañita*, terminando con *El oso*, de Chejov. El 6 de diciembre se ofreció una sesión poética: "Despedida a Rubén". El 19 y el 22 *Orfeo*, de Jean Cocteau. El 29 *Asclepigenia*, de Juan Valera, *Dúo*, de Paulino Masip y medio acto de *Si creerás tú que es por mi gusto*, de Benavente. Por fin, el 5 de enero de 1929 se estrena *Un sueño de la razón*, de Rivas Cherif. Sobre los avatares del grupo véase: *ibídem*, pp. 8-9.

[221] Azorín, "Decoraciones", *ABC* (6-X-1927).

[222] Azorín, "De las candilejas", *ABC* (15-IX-1927), p. 10.

[223] Juan Cocteau, "Orfeo", *Revista de Occidente*, XLIV-XLV (II y III-1927), pp. 171-199 y 347-378.

[224] C. B., "Aviso del traductor" en *ibídem*, pp. 171-172. Al respecto, Daniel Hübner apunta la coincidencia de los planteamientos de Cocteau —la "revolución" de la "poesía del teatro", anunciada, por ejemplo, en el Prefacio de *Les Mariés de la tour Eiffel*, donde defiende la danza, la pantomima, la acrobacia... "ce que les artistes officiels prennet pur des farces d'atelier"— con la concepción teatral de Valle-Inclán, en su "expresión plástica de la poesía, en ese "inflexible" concepto escénico que se manifiesta en la potenciación magistral de los valores teatrales —ante todo plásticos, visuales— a partir del mismo texto dramático" ("El drama lírico de Valle-Inclán: un modelo heterogéneo", en *Valle-Inclán y su obra*, *op. cit*., pp. 510-522).

[225] Cipriano Rivas Cherif, "Dramaturgos extranjeros contemporáneos", *ABC* (14-XII-1928). Recuerda el estreno en el Real de *Parade* y la actitud escéptica del público de la época.

[226] Juan Cocteau, *op. cit*., p. 175.

[227] *Ibídem*. pp. 174 y 176.

[228] Las de mejor calidad pueden verse en: *La Esfera*, 784 (12 -I-1929); *Blanco y Negro*, 1964 (6-I-1929) y *ABC* (20-XII-1928). Pueden identificarse los actores de la obra: Rivas Cherif en el papel de Orfeo, Magda Donato como Eurídice, Gloria Martínez Sierra como La Muerte, Felipe Lluch como Chocaire, Eusebio de Gorbea y Antonio Ramón Algorta, respectivamente en los papeles de El Comisario y El Escribiente, Luis Lluch y quizá el propio Bartolozzi como Rafael y Azrael y tal vez Emilio Burgos como el Caballo.

[229] Arturo Mori, "El Teatro de arte del Caracol. Estreno de *Orfeo* de Cocteau, traducción de Corpus Barga", *El Liberal* (20-XII-1928), p. 3.

[230] Chocaire da a Orfeo la clave del espejo -"Le confió a usted el secreto de los secretos. Los espejos son las puertas por donde va y viene la muerte. No se lo diga usted a nadie. Por lo demás, mírese usted toda la vida en un espejo y verá usted trabajar a la Muerte como las abejas en una colmena de cristal" (Juan Cocteau, "Orfeo", *Revista de Occidente*, XLV (III-1927), p. 350). Recuérdese la ya citada sugerencia de Ramón Gómez de la Serna en *Los sonámbulos*.

[231] Pueden verse algunos figurines diseñados por los artistas rusos en *Rodchenko Stepanova*. *Todo es un experimento*, (Catálogo Exposición), Madrid, Fundación Banco Central Hispanoamericano, 1992. Con un sentido análogo, Bartolozzi ilustró por estas fechas un volumen de Tomás Borrás, *El pájaro de dos colores* "ópera de cámara en un acto" con música de Conrado del Campo (Madrid, Pueyo, 1929). En la portada, Bartolozzi se inspira claramente, para representar la figura del "pájaro del amor", en uno de los célebres figurines de Larionov para el ballet de Ravel *Histoires Naturelles* (1916); en las ilustraciones interiores, a modo de figurines para los protagonistas de la ópera —El mono, Ella y Don Tigre— recurre a una singular simbiosis de soluciones sintéticas neocubistas en los trajes y su estilo más ingenuo y caricaturesco en las facciones de los personajes.

[232] Luis Calvo, "*Orfeo*, en el Caracol", *ABC* (25-XII-1928), p. 42.

[233] E. Díez-Canedo, "Sala Rex. *Orfeo*, de Juan Cocteau", *El Sol* (20-XII-1928), p. 3.

[234] J.G.O., "Las tardes de la sala Rex. Poesía y drama de hoy. Estreno de *Orfeo* de Cocteau", *Heraldo de Madrid* (20-XII-1928), p. 5.

[235] José Alsina, "Sala Rex. El *Orfeo* de Cocteau", *La Nación* (20-XI-1928); menciona igualmente la ajustada interpretación de Bartolozzi en su papel de actor secundario.

[236] Rosa Chacel se refiere especialmente a la actuación en los siguientes términos: " Difícilmente se conseguirá una representación menos empañada por el actor, más íntegramente respetada" ("Cocteau-Orfeo", *Revista de Occidente*, LXVI, XII-1928, pp. 389-392).

[237] Sobre el desarrollo de estas temporadas, véase: Juan Aguilera Sastre, "Del teatro comercial a una escuela integral del arte escénico, art. cit., pp. 21-26; Antonina Rodrigo, *Margarita Xirgu*, Madrid, Aguilar, 1988 y Jacqueline Phocas, *op. cit*.

[238] La colección *El Teatro Moderno* publicó la adaptación al mes siguiente del estreno: A. Soler, M. Diez de Amarillas y E. López Alarcón, *Fortunata y Jacinta*, "Variante escénica de algunos pasajes de la famosa novela de Galdós, dialogada y refundida en siete cuadros (tres actos). En prosa", col. *El Teatro Moderno*, núm. 273 (15-XI-1930).

[239] En una encuesta titulada *Los novelistas a la escena*, publicada entre 1925 y 1926 por *Heraldo de Madrid*, Galdós sigue siendo citado como ejemplo de la posibilidad del triunfo de los novelistas en el teatro. Véase: *La escena madrileña*, p. 35.

[240] S/f., "Sección de rumores", *Heraldo de Madrid* (13-X-1930), p. 5.

[241] "Un traspunte", "Sobremesa y alivio de comediantes. *Fortunata y Jacinta*", *ABC* (16-X-1930), p. 11.

[242] A. Soler, Manuel Díez de Amarillas, Enrique López Alarcón, "Autocríticas", *ABC* (16-X-1930), p. 10.

[243] J. G. O., "Los escenificadores de *Fortunata y Jacinta*, han intentado hacer la comedia que el gran Galdós habría hecho con los personajes de su famosa novela", *Heraldo de Madrid* (16-X-1930), p. 5.

[244] E. Díez-Canedo, "Español. *Fortunata y Jacinta*, variante escénica de los Sres. A. Soler, M. G. Amarillas y E. López Alarcón", *El Sol* (17-X-1930), p. 4.

[245] *Floridor*, "Informaciones y noticias teatrales. En Madrid. Español. *Fortunata y Jacinta*", *ABC* (17-X-1930).

[246] *Alejandro Miquis*, "La semana teatral. *Fortunata y Jacinta*", *La Esfera*, 880 (25-X-1930).

[247] J. Morales Darias, "Español.- Estreno de *Fortunata y Jacinta*, adaptación escénica de los señores Soler, Amarillas y López Alarcón", *La Época* (17-X-1930), p. 1.

[248] Fotografías del estreno fueron publicadas en *El Imparcial* (17-X-1930), p. 1; *Blanco y Negro*, 2058 (26-X-1930); *Nuevo Mundo*, 1928 (24-X-1930); *La Esfera* (25-X-1930), p. 41 y *Cosmópolis* (XI-1930), p. 65. *ABC* incluyó una fotografía de Margarita Xirgu caracterizada como Fortunata (16-X-1930) y una caricatura de Ugalde ilustrando la reseña de *Floridor* (17-X-1930).

[249] *Crispín*, "Cock-tail escénico", *¡Tararí!* (18-X-1930).

[250] M. Fernández Almagro, "En el Español. Estreno de *Fortunata y Jacinta*", *La Voz* (17-X-1930), p. 2.

[251] José Alsina, "Español. *Fortunata y Jacinta*", *La Nación* (17-X-1930), p. 11.

[252] M.M., "Español. *Fortunata y Jacinta*; variante escénica de algunos pasajes de la famosa novela de Galdós, dialogada y refundida en siete cuadros (tres actos) por A. Soler, M. G. Amarillas y E. López Alarcón", *La Libertad* (17-X-1930), p. 4. Véanse otras opiniones sobre la escenografía, todas del mismo signo. José de la Cueva: "En la presentación estuvo muy acertado Bartolozzi, que logró unos interiores muy propios de la época y muy llenos de ambiente" ("Español. *Fortunata y Jacinta*", *Informaciones*, 17-X-1932, p. 4); Jorge de la Cueva: "La escena y figurines de Bartolozzi, magníficos; un dechado de buen gusto, de carácter de época, de verdad y de fuerza evocadora" ("Español. *Fortunata y Jacinta*", *El Debate*, 17-X-1930, p. 4); Luis París: "Cuidada la postura en escena, y atinadísima alguna de las decoraciones y perfectas los trajes sobre figurines del exquisito artista Bartolozzi" ("En el Español. Estreno de *Fortunata y Jacinta*", *El Imparcial*, 17-X-1930, p. 3); Olmedilla: "En cuanto al la presentación —dirigida por Bartolozzi en decorados y vestimenta— no cabe hacer sino elogiarla sin reservas" (J. G. O. ,"Con *Fortunata y Jacinta*, escenificado, la sombra gloriosa de Galdós triunfa en el Español junto al arte de Margarita Xirgu", *Heraldo de Madrid*, 17-X-1930, p. 5); Díez-Canedo: "Todo lo envuelve Bartolozzi en graciosas escenografías estilizadoras, ante las cuales, vestidos de figurín de antaño, resucitan los actores de estas vidas pretéritas" ("Sobre el escenario y entre bastidores... Damas de antaño, mujeres de ayer, niñas de hoy", *Crónica*, 26-X-1930).

[253] Arturo Mori, "La adaptación escénica de la novela de Galdós *Fortunata y Jacinta*, estrenada anoche en el Español por Margarita Xirgu, obtuvo un gran éxito", *El Liberal* (17-X-1930), p. 5.

[254] Ramón Gómez de la Serna, *Nuevos retratos contemporáneos y otros retratos*, Madrid, Aguilar, 1991, p. 726.

[255] J. G. O. ,"Español. *La calle*", *Heraldo de Madrid* (17-XI-1930), p. 13.

[256] J. G. O., "Guía de espectadores. *La calle*", *Heraldo de Madrid* (13-XI-1930), p. 7. Previamente, en su "Sección de rumores" el periódico anunciaba: "-Que el decorado será corpóreo, con toda la propiedad y todo el lujo de detalles que requiere la obra" (*Heraldo de Madrid*, 7-X-1930, p. 5).

[257] Fernando de la Milla, "Una representación de *La calle*, vista por dentro", *Nuevo Mundo*, 1924 (5-XII-1930). El reportaje incluye unas interesantes fotografías que muestran la complejidad del decorado, así como el curioso aspecto del "electrófono" utilizado para conseguir efectos sonoros.

[258] L.C., "El nuevo realismo", *ABC* (20-XI-1930); Luis Fernández Ardavín, "Realismo americano", *ABC* (27-XI-1930), p. 10; Felipe Sassone, "Lejos del alma y ...dentro del alma", *ABC* (28-XII-1930). Es significativa la repetida referencia, en juicios de ambos signos, al aspecto de sainete de la pieza de Rice.

[259] M.F.A., "*La calle*, en el Español", *La Voz* (15-XI-1930), p. 5.

[260] La versión española de la obra de Rice fue publicada en la colección *La Farsa*, núm. 168 (6-XII-1930).

[261] A.L., "Español. *La calle*, drama en tres actos de Elmer L. Rice, traducido por Juan Chabás", *La Libertad* (15-XI-1930), p. 5.

[262] J. G. O., "Español. *La calle*", *Heraldo de Madrid* (17-XI-1930), p. 13. También Manuel Abril se refiere al dibujante, con el tono festivo propio de la revista *Buen Humor*: "La puesta en escena muy bien puesta, gracias a la escenografía inteligente de Salvador Bartolozzi y la asesoría no menos ídem de Cipriano Rivas Cherif" ("Bambalinas, diablas y trastos. Las adaptaciones ... al medio, y las otras", *Buen Humor*, 465, 26-X-1931, p. 19).

[263] El diario *ABC* publicó dos buenas instantáneas del estreno (20-XI-1930) y (28-XII-1930), y un dibujo de Ugalde (15-XI-1930); también es interesante la fotografía de *La Esfera*, 881 (22-XII-1930).

[264] Véase: María Francisca Vilches de Frutos y Dru Dougherty, *Los estrenos teatrales de Federico García Lorca (1920-1945)*, Madrid, Tabapress, 1992.

[265] S/f, "Federico García Lorca y el teatro de hoy", *Escena* (V-1935), apud: Federico García Lorca, *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, pp. 1769 y 1773.

[266] Al respecto, véase: María Francisca Vilches de Frutos y Dru Dougherty, "Federico García Lorca como Director de escena", en *El teatro en España* , pp. 241-252.

[267] Sobre los citados montajes, véase: *Los estrenos teatrales de Federico García Lorca (1920-1945), op. cit.*

[268] *La Libertad* (24-XII-1930), apud *ibídem* , p. 47.

[269] A propósito de la sobriedad del decorado cabe apuntar la admiración de Lorca por el teatro chino, que tuvo oportunidad de conocer en Manhattan en 1929 asistiendo a las funciones de Mei Lan-Fang en el teatro de Pekín. El poeta sintió especial atracción por la simplicidad absoluta de su puesta en escena que, prescindiendo del decorado, buscaba la sugerencia en la mímica y el gesto. Véase: Ian Gibson, *Federico García Lorca*, Barcelona, Grijalbo, 1985, T. II, p. 78.

[270] *Nuevo Mundo*, 1928 (2-I-1931); *La Esfera*, 888 (10-I-1931) y *Blanco y Negro*, 2068 (4-I-1931) publicaron fotografías de cierta calidad de la representación. En *La Esfera* se puede apreciar un aspecto general del decorado y muchos de los vestidos de las mujeres de la farsa, captadas en un momento al final del acto primero. En otras fotografías se aprecia la figura del alcalde y del zapatero en ese mismo acto. El apunte dibujado por García Lorca puede verse en *Los estrenos teatrales de Federico García Lorca (1920-1945), op. cit.*, p. 71.

[271] Enrique Díez-Canedo, *El Sol* (13-X-1927), apud Vance R. Holloway, *op. cit.*, pp. 21

[272] Apud *Los estrenos teatrales de Federico García Lorca (1920-1945), op. cit.* , p. 65.

[273] Véase, a propósito de la trama: Luis Fernández Cifuentes, "El viejo y la niña, Tradición y modernidad en el teatro de García Lorca", en *El teatro en España*, pp. 89-102.

[274] *José Ido*, "Un buen cartel que no es una caracolada", *Nuevo Mundo*, 1928 (2-I-1931).

[275] Enrique Díez-Canedo, "La zapatera prodigiosa", *El Sol* (26-XII-1930): "[...] los demás actores logran muy bien el efecto de conjunto, al que contribuye no poco la escenografía ideada por el autor y realizada con certero espíritu y alegre trazo por Salvador Bartolozzi".

[276] Juan G. Olmedilla, "En el Español, ayer tarde. Una función experimental del teatro Caracol", *Heraldo de Madrid* (25-XII-1930), p. 7.

[277] M. Fernández Almagro, "En el español. Estreno de *La zapatera prodigiosa*", *La Voz* (25-XII-1930), p. 2.

[278] Luis Araujo-Costa, "Español. Representaciones del Caracol con el diálogo fabuloso de la China medieval *El príncipe, la princesa y su destino* y la farsa violenta en dos actos de Federico García Lorca *La zapatera prodigiosa*", *La Época* (25-XII-1930), p. 1.

[279] Manuel Abril, "Bambalinas, diablas y trastos. Los zapateros prodigiosos", *Buen Humor*, 475 (4-I-1931), pp. 14-15.

[280] Enrique Díez-Canedo, *Artículos de crítica teatral. El teatro en España de 1914 a 1936*, México, Joaquín Mortiz, 1968, vol. V, p.138.

[281] Véase: Ian Gibson, *op. cit.*, T. II, pp. 80 y 136-137. Sobre el perfil de Encarnación Sánchez, véase: *Diccionario de las Vanguardias*, p. 62-63.

[282] "[...] al llegar de Nueva York impresioné unos discos de García Lorca y obtuvieron un éxito tan grande, que mis amigos Margarita Xirgu y Rivas Cherif me animaron... entonces hice el programa a base de dichas canciones. Con alegría, porque se trataba de algo nuevo, original, algo que creo gustará al público" (M.A., "La Argentinita nos habla de su próximo debut en el Español", *¡Tararí!*, 11-VI-1932). Las funciones tuvieron lugar en el Español los días 8 y 10 de marzo, 29 y 1 de abril. El 3, 5 y 17 de mayo presenta nuevo repertorio. El espectáculo de "La Argentinita" además de las canciones populares incluía versiones de *Leyenda* de Albéniz, una danza nueva de Granados, "la franca" de *El sombrero de tres picos* y la *Canción y Danza del fuego* de Falla, así como páginas de Bretón, *El baile de Luis Alonso* de Giménez y las seguidillas de *El Chaleco blanco* de Chueca. Iba acompañada al piano por Enrique Aroca y el cuarteto de M. Rafael Martínez. Con cierta antelación, el diario *ABC* daba cuenta del espectáculo: "Es posible que Encarnación López (la Argentinita), de vuelta de los Estados Unidos, presente en el Español su artístico espectáculo a base de canciones y bailes populares escenificados, con decorados y figurines de Bartolozzi, sobre coplas y romances transcritos por García Lorca ("Informaciones y noticias teatrales", *ABC*, 14-II-32, p. 65).

[283] E. Díez-Canedo, "La Argentinita", *El Sol* (9-III-1932), p. 8.

[284] José Forns, "Un gran triunfo de la Argentinita en el Español", *Heraldo de Madrid* (5-III-1932), p. 5.

[285] S/f., "La Argentina en el Español", *La Época* (9-III-1932), p. 1.

[286] *Floridor*, "Informaciones y noticias teatrales. Español. La Argentinita", *ABC* (9-III-1932), p. 45.

[287] Ian Gibson, *op. cit.*, pp. 239-240. El mismo Gibson informa también de la presencia de Salvador Bartolozzi y su hermana, en compañía de su íntima amiga Laura de los Ríos -hija de don Fernando-, en el ensayo general de *El amor brujo*, de Manuel de Falla (reposición de la obra que "La Argentinita" y su compañía de bailes españoles iban a estrenar en Cádiz el 10 de junio de 1933, y el 12 en el Español). También asistieron al ensayo Ontañón, Fontanals, Maria Teresa León así como García Lorca y Alberti (pp. 241-242). Sobre la figura de Santiago Ontañón, véase: *Diccionario de las Vanguardias*, p. 452-453.

[288] Carlos Fortuny, al hilo de la consagración de La Argentina, recupera la figura de Tórtola Valencia y la sitúa junto a Isadora Duncan y la Paulowa entre las grandes bailarinas de principios de siglo, destacando cómo "fue la única de ellas apta para estas versiones españolísimas, que marcaron el rumbo a A. Mercé" (Las vampiresas de hace veinte años. El eclipse de Tórtola Valencia", *Estampa*, 2-IV-1932). A propósito de Antonia Mercé, véase el completo catálogo con motivo de su centenario (Madrid, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1990). Como muestra de la repercusión de sus triunfos parisinos, pueden verse: Margarita Nelken, "La mujer en el arte. La Argentina y el triunfo de El amor brujo en París", *Blanco y Negro*, 1810 (24-I-1926) y S/f., "Anomalías y paradojas. La música española en París", *La Esfera*, 809 (6-VII-1929). Incluyen algunas fotografías de la representación y de distintas "estilizaciones" de la bailarina.

[289] *El curioso impertinente*, "La Argentina y el baile español", *Heraldo de Madrid* (26-IX-1926), p. 5; Antonia Mercé señala el ejemplo de la ejecutoria del director del Murciélago, Nikita Balief, y expresa su demanda: "Pero necesito pintores, músicos, bailarines jóvenes animosos y con espíritu artístico, con afición, con arrestos".

[290] *Ibídem*.

[291] Ángel del Río, "La Argentina en la historia del baile español", en *Antonia Mercé, La Argentina*, Nueva York, Instituto de las Españas en los Estados Unidos, 1930, p.11. Puede verse un amplio reportaje fotográfico de la época en: Juan G. Olmedilla, "Antonia Mercé, "Argentina", baila para los lectores de Nuevo Mundo", *Nuevo Mundo*, 1993 (20-V-1932)

[292] "Antonia Mercé, 'La Argentina', Apuntes del natural por Salvador Bartolozzi, comentario de Margarita Nelken", *Nuevo mundo*, 1478 (19-V-1922).

[293] En el repertorio de los Ballets Espagnols se incluían junto a *El contrabandista*, entre otros: *Juerga* de Juan Bautista, con letra de Tomás Borrás y decorados y trajes de Fontanals; *El Amor Brujo* de Falla con letra de Martínez Sierra y decorados y trajes de Gustavo Bacarisas; *Triana*, *Albaicín* y *Corpus* de Albéniz, letra y orquestación del maestro Fernández Arbós con decorados y trajes de Néstor; *Sonatina* de Halfter, con decorados y trajes de Federico Beltrán Massés, y *Fandango de Candil* de Gustavo Durán, con letra de Rivas Cherif y decorados y trajes de Néstor (Juan G. Olmedilla, "Antonia Mercé, la insuperable 'Argentina', pasa por Madrid y nos dice...", *Crónica*, 5-IV-1931).

[294] J.W. Goethe, *Clavijo*, Madrid, Calpe, 1920.

[295] Asistieron a la función el presidente Alcalá Zamora y el jefe del gobierno, Azaña. El propio ministro de Instrucción Pública, Fernando de los Ríos, abrió la velada con una breve alocución para dar paso a la representación del drama *Clavijo*; y a la lectura de cuatro poemas —traducidos a castellano y catalán respectivamente por Valera y Maragall— por parte de Margarita Xirgu, que no había intervenido en la obra; en esta ocasión, fueron Pilar Muñoz y Alfonso Muñoz quienes asumieron el papel de primeros actores. Varias publicaciones reproducen la fotografía de la Xirgu junto a Alfonso Muñoz, en traje de época, junto al Ministro de los Ríos; véase la portada de *Ahora* 24-III-1932.

[296] S/f., "Veladas teatrales. Español. Función conmemorativa del centenario de Goethe con la representación del drama en cinco actos *Clavijo*", *La Época* (23-III-1932).

[297] Enrique Díez-Canedo, "Sobre el escenario y entre bastidores... Un espectador en Madrid. En el Centenario de Goethe", *Crónica* (27-III-1932).

[298] B.L.V. , "En el teatro Español. Conmemorando el centenario de Goethe", *La Nación* (23-III-1932), p. 12.

[299] S/f., "Función de gala en el teatro Español", *ABC* (23-III-1932), p. 23.

[300] *Alejandro Miquis*, "Comedias y comediantes. En el Español. Centenario de Goethe. *Clavijo*", *Diario Universal* (23-III-1932), p. 5.

[301] El aspecto de los actores y el escenario dividido pueden apreciarse en las fotografías del estreno -hasta cuatro distintas- en *Blanco y Negro*, 2132 (27-III-1932); *ABC* (23-III-1932); *Ahora* (23-III-1932) e *Informaciones* (23-III-1932). Ninguna reproduce el decorado del último acto.

[302] B.L.V., "En el teatro Español. Conmemorando el centenario de Goethe", art. cit.

[303] Enrique Díez-Canedo, "Sobre el escenario y entre bastidores... Un espectador en Madrid. En el Centenario de Goethe", art. cit.

[304] Arturo Mori, "Crónica teatral. Anoche en el Español. Función de gala para conmemorar el centenario de Goethe. Don Fernando de los Ríos pronuncia un admirable discurso. Estreno de *Clavijo* y poesía por Margarita Xirgu", *El Liberal* (23-III-1932), p. 8.

[305] Enrique Díez-Canedo, "Sobre el escenario y entre bastidores... Un espectador en Madrid. En el Centenario de Goethe", art. cit. Las mayor parte de las reseñas del estreno, que concedieron especial espacio a la disertación del Ministro apenas dedican espacio a la representación y se atienen estrictamente al "elogio cumplido" del escenógrafo; así, Arturo Mori: "La presentación de *Clavijo* es también simplicísima. El sistema de los cortinajes. Los muebles Luis XV, muy propios; un salón romántico, menos propio pero de excelente gusto, y el magnífico efecto de una calle española, de noche, acusan una culta dirección" ("Crónica teatral. Anoche en el Español. Función de gala para conmemorar el centenario de Goethe. Don Fernando de los Ríos pronuncia un admirable discurso. Estreno de Clavijo y poesía por Margarita Xirgu", art. cit.); Antonio Espina: "Y el buen gusto del pintor y dibujante Bartolozzi dispuso del modo más conveniente los elementos plásticos del decorado" "El centenario de Goethe. *Clavijo*, en el Español", *Luz*, 23-III-1932, p. 8); "Excelentemente decorado por Bartolozzi" (B.B., "Crónica teatral. El centenario de Goethe en el Español. Palabras de Fernando de los Ríos", *El Socialista*, 23-III-1932); E. Díez-Canedo: "Un doble escenario que permite rapidez en las mutaciones, y al que Bartolozzi ha llevado su fino gusto decorativo" ("Centenario de Goethe. *Clavijo*", *El Sol*, 23-III-1932); José Romero Cuesta: "Bartolozzi [...] resolvió muy bien el decorado de esta obra" ("La fiesta de anoche en el Español. El centenario de Goethe. *Clavijo* del gran poeta alemán. Un discurso del ministro de Instrucción pública", *Informaciones*, 23-III-1932, p. 3); Juan G. Olmedilla: "presentación esmeradísima en trajes y motivos decorativos —debidos a Bartolozzi—" ("Se celebra espléndidamente en el teatro Español el centenario de Goethe, *Heraldo de Madrid*, 23-III-1932, p. 5); En decorado y trajes fue drama puesto muy dignamente" (S/f., "Función de gala en el teatro Español", *ABC*, 23-III-1932, p. 23).

[306] Sobre la trayectoria teatral de Unamuno, véanse: Andrés Franco, *El teatro de Unamuno*, Madrid, Insula, 1971, e Iris M. Zavala, *Unamuno y su teatro de conciencia*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1963. A propósito de *El otro*, pueden verse, sobre el sentido de la obra, junto a los estudios citados: Isabel Paraíso de Leal, "Yo, el otro", en J. M. Lasagabaster (ed.), *El teatro de Miguel de Unamuno*, San Sebastián, Universidad de Deusto, 1987, pp. 153-188 y Ricardo de la Fuente Ballesteros, "Introducción" a Miguel de Unamuno, *El otro*, Salamanca, Ediciones Colegio de España. Biblioteca Hispánica, 1993. Para las citas, sigo el texto de la edición de García Blanco en Miguel de Unamuno, *Obras completas*, Madrid, Vergara-Aguado, 1962, vol. XII, pp. 800-863.

[307] Miguel de Unamuno, "Semana teatral. La "Fedra" de Unamuno. En el Ateneo de Madrid", *España*, 155 (28-III-1918), p. 12. Unamuno busca la desnudez yendo en la misma dirección de búsqueda de pureza que Copeau, aunque inspirándose directamente en los clásicos griegos -su *Fedra* "no es sino una modernización de la de Eurípides"-; no obstante en el estreno posterior de la misma obra en el teatro Martín el 9-IV-1924 no se siguieron estas indicaciones y se representó con decoraciones rutinarias (*La Escena madrileña*, pp. 134-135). Sobre la teoría teatral de Unamuno, véanse: Úrsula Aszyk, "Miguel de Unamuno. Teórico del teatro", en *El teatro de Miguel de Unamuno*, *op. cit*., y Lucile C. Charlebois, "Unamuno y el teatro de su época", *Insula*, 481 (1986), pp. 1-2.

[308] Victorino Tamayo, "Don Miguel de Unamuno estrenará esta noche un drama -*El otro* - para el que ha hecho un magnífico búho de papel", *La Voz* (14-XII-1932), p. 3. Al respecto de esta parte del decorado, en las reseñas del estreno sólo hay una referencia, bastante desfavorable tal vez por lo desinformada, en *Informaciones*: "Es inexplicable la supresión —sin duda voluntaria— de un forillo que ocultara trastos del escenario" (José de la Cueva, "Correo de teatros. Estreno de una obra de Unamuno en el Español. *El otro*. Un gran éxito de Unamuno", *Informaciones* (15-XII-1932), p. 5.

[309] S/f., "Don Miguel de Unamuno. *El otro*", *Sparta*, 7 (24-XII-1932). La "posible caricatura" a la que se refiere el autor del texto es, naturalmente, la de Bagaría.

[310] Se publicó una amplia información gráfica del estreno, aunque en ninguna de las fotografías, que se centran en los personajes, puede apreciarse el aspecto completo del escenario. Las más interesantes son las publicadas en el diario *Ahora* (14 y 15-XII-1932). *ABC* publico retratos del autor y de los personajes (15-XII-1932), una escena de la obra (1-I-1933) y una caricatura de Ugalde de la representación (15-XII-1932); en *La Nación* una fotografía acompaña a la reseña (14-XII-1932), p. 9. Otras fotografías fueron incluidas en los reportajes de *Nuevo Mundo*, 2024 (23-XII-1932) y *Blanco y Negro*, 2167 (25-XII-1932).

[311] Luis Araujo-Costa, "Español. Estreno del misterio en tres jornadas de don Miguel de Unamuno *El otro*", *La Época* (15-XII-1932), p. 1.

[312] Buenaventura L. Vidal, "*El otro*, misterio en dos jornadas y un epílogo, original de D. Miguel de Unamuno", *La Nación* (15-XII-1932), p. 7.

[313] Arturo Mori, "Crónica teatral. *El otro*. Drama de don Miguel de Unamuno, se estrenó anoche en el Español", *El Liberal* (15-XII-1932), p. 8. La única opinión desfavorable a la iluminación de la obra fue nuevamente la de José de la Cueva, aunque basada en un juicio escasamente convincente: "La presentación y el decorado de Bartolozzi, muy adecuados. No lo era tanto la disposición de la luz, que proyectaba sombras perjudiciales en la cara de los actores cuando hablaban en torno a la mesa." ("Correo de teatros. Estreno de una obra de Unamuno en el Español. *El otro*. Un gran éxito de Unamuno", *Informaciones*, 15-XII-1932, p. 5).

[314] Luis Araujo-Costa, "Español. Estreno del misterio en tres jornadas de don Miguel de Unamuno *El otro* ", art. cit.

[315] *Alejandro Miquis*, "La semana teatral. *El otro*", *Nuevo Mundo*, 2024 (23-XII-1932).

[316] E. Díez-Canedo, "Una semana en el teatro Español. *El otro*", *Crónica* (18-XII-1932).

[317] E. Díez-Canedo, "*El otro*", *El Sol* (15-XII-1932).

[318] M. Fernández Almagro, "Estreno en el Español de *El otro*, de D. Miguel de Unamuno", *La Voz* (15-XII-1932), p. 3.

[319] Antonio Espina, "Español. *El otro*, de Unamuno", *Luz* (15-XII-1932), p. 4. Otras críticas favorables: "Salvador Bartolozzi ha pintado una decoración de un expresivismo a tono con el drama que es un acierto más que apuntar a sus aciertos de escenógrafo" (L.B., "Informaciones teatrales. *El otro*, de don Miguel de Unamuno, en el Español", *Ahora*, 15-XII-1932, p. 27); Bernardo G. de Candamo: "Sirve de marco a la obra una primorosa y modernísima decoración de Salvador Bartolozzi" ("Anoche en el Español. Un estreno de

Unamuno", *El Imparcial*, 15-XII-1932, p. 2.); Manuel Machado: "Propio y expresivo el decorado de Salvador Bartolozzi" ("Los teatros. Español. *El otro*. Misterio en tres jornadas, en prosa de D. Miguel de Unamuno", *La libertad*, 15-XII-1932, p.7.); Olmedilla: "La escenografía, de Salvador Bartolozzi, otra gran creación, digna de la obra" (J.G.O., "Margarita Xirgu y Enrique Borrás obtiene un triunfo en el Español con el estreno de *El otro*, de Unamuno", *Heraldo de Madrid*, 15-XII-1932, p. 5).

[320] Dru Dougherty, *Valle-Inclán y la Segunda República*, Valencia, Pre-Textos, 1986, pp. 112-115.

[321] Sobre la relación de Rivas Cherif con la farsa valleinclanesca, vid: Manuel Aznar Soler, *op.cit*., pp. 43-57.

[322] Puede verse una fotografía de la lectura, publicada en las "Páginas Teatrales" de *ABC* (7-V-1931).

[323] S/f., "Sección de rumores", *Heraldo de Madrid*, (24-V-1931) y (3-VI-1931), p. 5.

[324] *Heraldo de Madrid*, (3-VI-1931), p. 5.

[325] Para otros aspectos de la recepción del estreno, véase: Javier Alonso Serrano, "La recepción del teatro de Valle-Inclán: los estrenos de 1931", en *El teatro en España*, pp. 345-360.

[326] Juan G. Olmedilla, "Con gran éxito se estrenó anoche *La reina castiza* de Valle-Inclán", *Heraldo de Madrid* (4-VI-1931), p. 5.

[327] Antonio Espina, "Estreno de *La reina castiza*, de Valle-Inclán", *Crisol* (6-IV-1933), p. 9.

[328] M.M., " Muñoz Seca. Compañía de Irene López Heredia. *Farsa y licencia de la reina castiza*, tres actos en verso de D. Ramón del Valle-Inclán", *La Libertad* (4-IV-1931), p. 3.

[329] Sobre las acotaciones de Valle-Inclán y sus implicaciones en la representación, véase: Francisco Ruiz Ramón, "Valle-Inclán y el teatro público de su tiempo. Los signos de la diferencia", *Bulletin Hispanique*, 91 (1989), pp. 127-146.

[330] Sigo en las citas la edición de la colección *La Farsa*. Ramón del Valle-Inclán, *Farsa y licencia de la reina castiza*, col. *La Farsa*, núm. 202 (25-VII-1931).

[331] Bernardo G. de Candamo, "Estreno de *La reina castiza* ", *El Imparcial* (4-IV-1931), p. 6.

[332] Enrique Díez-Canedo, "*Farsa y licencia de la reina Castiza*", *El Sol* (5-VI-1931).

[333] Enrique Díez-Canedo, "*La reina castiza*", *Crónica* (14-VI-1931).

[334] L.B., "Estreno de *La reina castiza* de Valle-Inclán, en el Muñoz Seca", *Ahora* (4-VI-1931), p. 26.

[335] Melchor Fernández Almagro, "El estreno de *La reina castiza* de don Ramón del Valle-Inclán", *La Voz* (4-IV-1933), p. 4.

[336] Juan G. Olmedilla, "Con gran éxito se estrenó anoche *La reina castiza* de Valle-Inclán", art. cit.

[337] Jorge de la Cueva, "*La reina castiza*", *El Debate* (4-IV-1933), p. 6.

[338] Cimorra, "Muñoz Seca. *La reina castiza*", *El Mundo* (4-VI-1931), p. 8. En otras reseñas se aplaude igualmente la intervención de Bartolozzi: "Teatro más para leer que para ser representado, el teatro de Valle-Inclán ofrece realizaciones difíciles, y anoche bien se pudo comprender esto. Pero la realización se hizo y fue muy afortunada [...] sin las escenografías y los figurines —todo de un justo matiz guiñolesco— proyectadas por Bartolozzi, *La reina castiza* no hubiera sido tan bien sentida y estimada por el público (A., "Muñoz Seca, *La reina castiza*", *El Socialista*, 4-VI-1931); "Bartolozzy (sic) colaboró eficazmente tanto en su soberbia escenografía, como en la presentación de los personajes, eficacísimo" (S/f., "*Cok-tail* escénico", *¡Tararí!*, 4-VI-1931).

[339] Con ocasión del estreno se publicaron dos excelentes dibujos de Emilio Ferrer en *La Voz* (4-IV-1933, p. 4), una inspirada caricatura de Fresno (*Informaciones*, 4-VI-1931, p. 5), así como varias fotografías en las que se puede apreciar el aspecto del decorado del primer acto y casi todos los trajes y caracterizaciones de los personajes; los mejores reportajes gráficos fueron publicados por *ABC* (5-VI-1933); *Blanco y Negro*, 2089 (7-VI-1931), *Crónica* (7-VI-1931) y (14-VI-1931). Otras fotografías se incluyen en las reseñas de *El Imparcial* (4-IV-1931, p. 6); *¡Tararí!* (11-VI-1931, p. 4). La información gráfica puede completarse con los dibujos de Merlo en el número publicado por la colección *La Farsa*, que se atienen a los decorados del estreno.

[340] Luis Araujo-Costa, "Muñoz Seca. Presentación de la compañía de Irene López Heredia. Estreno de la farsa y licencia en tres actos de don Ramón del Valle-Inclán *La reina castiza*", *La Época* (4-VI-1931), p. 1.

[341] A propósito de los ecos de la prensa satírica en la farsa, véase: María del Carmen Alerm Viloca "Mi musa moderna enarca la pierna. Apuntes sobre el apostillón de Farsa y licencia de La reina castiza", en *Valle-*

Inclán y su obra, op. cit., pp. 531-538. Sobre los artistas gráficos de la época: Valeriano Bozal, *La ilustración gráfica del XIX en España*, Madrid, Alberto Corazón, 1979.

342 Vilá y Beltrán, "Muñoz Seca. La reina castiza", *La Nación* (4-IV-1931), p. 12.

343 José de la Cueva, "En el Muñoz Seca. La reina castiza", *Informaciones* (4-IV-1931), p. 5.

344 Arturo Mori, "La *Farsa y licencia de la reina castiza* en el escenario del Teatro Muñoz Seca", *El Liberal* (4-VI-1931), p. 2.

345 Antonio Espina, "Estreno de *La Reina castiza*, de Valle-Inclán", art. cit.

346 Bernardo G. de Candamo, "Estreno de *La reina castiza*", art. cit.

347 Con buen tino Maria del Carmen Alerm, en el artículo citado, pone la farsa en relación con los espectáculos de *varietés* tan del gusto de Valle-Inclán. En efecto, el aspecto de la primera actriz que reflejan las fotografías del estreno recuerda a la figura de las bailarinas de café-concert, la "musa grotesca" a la que cantara en *La pipa de Kif*.

348 *Floridor*, "Muñoz Seca. *La reina castiza*", *ABC* (5-VI-1933).

349 Rafael Marquina, "El teatro; *La reina castiza*", *La Gaceta Literaria*, 108 (15-VII-1931), p. 8.

350 Véase el citado artículo de Jesús Rubio Jiménez, "Tendencias del teatro poético en España (1915-1930)", en *El teatro en España*, pp. 255-263. También la reflexión sobre la utilización del género por las literaturas de vanguardia de Monserrat Iglesias, "Valle Inclán, la farsa y el teatro de vanguardia europeo", en *Valle-Inclán y su obra*, *op. cit*., pp. 539-551.

351 A propósito del tema véase: Jean-Marie Lavaud y Eliane Lavaud, "Valle-Inclán y las marionetas. Entre la tradición y la vanguardia", en *El teatro en España*., pp. 361-372; y el monográfico de la revista *Puck* "La vanguardia y los títeres", núm. 1 (1988-1991).

352 A propósito del arte de la caracterización en el teatro español, cf. n.39

353 Luis Fernández Ardavín, *Barrios Bajos*, col. *La Farsa*, núm. 283 (11-II-1933).

354 Luis Fernández Ardavín, "Autocríticas", *ABC* (29-XII-1932), p.43.

355 S/f, "Avenida. *Barrios Bajos*", *Sparta*, 10 (7-I-1933). En otras reseñas, Juan G. Olmedilla: "Muy bien asimismo Salvador Bartolozzi, escenógrafo [...]" ("Anoche en el Avenida, Josefina Díaz de Artigas alcanzó un gran triunfo personal en el bello sainete Barrios bajos, del poeta Ardavín", *Heraldo de Madrid*, 30-XII-1932, p. 5); Antonio Espina: "Los dos interiores que nos presenta Salvador Bartolozzi son dignos del prestigioso artista" ("Avenida. *Barrios bajos*, de Fernández Ardavín", *Luz*, 30-XII-1932, p. 6). Las fotografías y dibujos publicados tampoco proporcionan demasiada información: *ABC* dedica al estreno una caricatura de Ugalde (30-XII-1932) y una fotografía (5-I-1933) centrada en las figuras de los primeros actores, no más explícita que la instantánea que publicó La *Nación* (29-XII-1932, p. 1). El número de *La Farsa* incluye los habituales bocetos de Merlo, realizados del natural, que muestran unos interiores muy convencionales.

356 Manuel Linares Rivas, *Eva Quintanas*, col. *La Farsa*, 284 (18-II-1933), p. 7.

357 M.F.A., "En el Beatriz. Estreno de *Eva Quintanas*", *La Voz* (16-I-1933), p. 3. Manuel Collado, en una entrevista previa al estreno destaca la labor del escenógrafo: "Salvador Bartolozzi ha pintado un decorado admirable de ambiente" (O., "Guía de Espectadores. *Eva Quintanas*", *Heraldo de Madrid*, 13-I-1933, p. 5). Otras referencias en las reseñas del estreno; *Floridor*: "Una bonita comedia y un buen éxito. De isabelino gusto el bien ambientado interior que para *Eva Quintanas* ha pintado Bartolozzi" ("Beatriz. *Eva Quintanas*", *ABC*, 15-I-1933); Olmedilla: "Bartolozzi [...] dio perfectamente el ambiente del interior burgalés en que la acción se desarrolla" ("Josefina Díaz de Artigas alcanzó en el Beatriz un triunfo extraordinario interpretando la *Eva Quintana*, de Linares Rivas", *Heraldo de Madrid*, 16-I-1933, p. 5); "El resto de la obra es vana palabrería, campanuda y sentenciosa, o desenfadada y juvenil, según lo pida esa fórmula mágica de las comedias inocuas, pero está todo tan bien dosificado que distrae, entretiene y aun emociona al público familiar, cuyo principal interés estriba en admirar los vestidos de las actrices, y la suntuosidad de la realización escénica, bien servida por Bartolozzi" (S/f., "Beatriz. Eva Quintana, comedia en tres actos de Linares Rivas", *Sparta*, 12, 21-I-1933). Con respecto a la información gráfica, *ABC* (19-I-1933) incluye una imagen de la compañía alrededor del veterano dramaturgo, y *Blanco y Negro* (2171, 22-I-1933) una fotografía de la representación. El dibujo del decorado publicado en el número de *La Farsa*, trazado por Merlo, muestra un abigarrado interior señorial.

[358] En la reseña del estreno el cronista de *La Voz*, destaca esta influencia del cine en el autor francés: "Escrita en una época en que el cinematógrafo estaba en todo su auge esplendoroso, Bernstein quiso reñir la batalla al arte mudo con sus propias armas. De este propósito surgió *Melo*" (V.T., "En el Cómico. *Melo* de Henri Bernstein, traducción de Magda Donato", *La Voz* (21-IV-1934), p. 2. Para las citas, sigo la edición de la obra publicada en la colección *La Farsa*, núm. 366 (15-IX-1934).

[359] M. Fernández Almagro, "Cómico. Estreno del folletín escénico en tres actos, de M. Henri Bernstein, traducido por Magda Donato, *Melo*", *El Sol* (21-IV-1934), p. 10.

[360] A.M., "Cómico. *Melo*, folletín en once cuadros, de Bernstein traducción de Magda Donato", *El Liberal* (21-IV-1934), p. 9.

[361] J.G.O., "Cómico.- *Melo*", *Heraldo de Madrid* (21-IV-1933), p. 4.

[362] Morales Darias, "Cómico. Versión española de Melo de Henri Bernstein, traducida por Magda Donato", *La Época* (21-IV-1934), p. 4.

[363] A.C. ,"Melo", *ABC* (21-IV-1934).

[364] Otras reseñas repiten los elogios a la labor de Bartolozzi; Juan Chabás: "Los decorados de Bartolozzi, bellos de color y de luz" ("Cómico. *Melo*, de Bernstein, traducción de Magda Donato", *Luz*, 21-IV-1934, p. 5); Alberto Marín Alcalde: "El insigne Bartolozzi ha pintado un decorado en el cual se advierte un fino sentido de la plasticidad escénica que acredita la calidad de su arte" ("Estreno de *Melo* en el Cómico", *Ahora*, 21-IV-1934, p. 23); "La presentación interesante" (S/f, "Cómico. *Melo*, folletín escénico en tres actos, de Henri Bernstein, traducido por Magda Donato", *La Nación*, 21-IV-1934, p. 7); "La presentación, eficaz, cuidada y convincente, así como los decorados de Bartolozzi" (V.T., "En el Cómico. *Melo* de Henri Bernstein, traducción de Magda Donato", *La Voz*, 21-IV-1934, p. 2). Escasamente ilustrativas son las fotografías publicadas en *Mundo Gráfico* (25-IV-1934) y *La Nación* (20-IV-1934), p.11. Tampoco los dibujos de Merlo en *La Farsa* tienen en esta ocasión demasiado interés.

[365] En un artículo publicado en mayo ("El teatro lírico nacional", *ABC*, 28-V-1932) se informa de los estrenos inicialmente programados y de los escenógrafos previstos para cada obra: *La Dolores* de Bretón, con decorados de Bartolozzi; *Jugar con fuego* de Ventura de la Vega y Barbieri, con decorados de Fontanals; *La Bruja* de Carrión y Chapí con decorados de Castells y *El Barbero de Sevilla*, con decorados de Miguel Xirgu.

[366] Recuérdese su citado artículo: "El teatro por dentro. Vestuario y decoración", *Blanco y Negro*, 2122 (25-I-1932).

[367] Para esta representación de La Dolores, estrenada nueve años atrás, se reunió un reparto encabezado por Fidela Campiña, Hipólito Lázaro, Aníbal Vela, Pilar Pérez, Eladio Cuevas y Emilio Ghirardini. La "Guía del espectador" de *ABC* (31-V-1932) anunciaba la obra destacando un "decorado nuevo de Bartolozzi".

[368] Víctor Espinos, "Teatro Calderón. La temporada preliminar de la Junta Nacional de Música", *La Época* (1-VI-1932), pp. 1-2.

[369] Enrique Díez-Canedo, "El Teatro Lírico Nacional", *Crónica* (5-VI-1932).

[370] A.M.C., "Informaciones y noticias teatrales. En Madrid, *La Dolores* en el Calderón", *ABC* (1-VI-1932).

[371] E. Díez-Canedo, "Calderón. Teatro Lírico Nacional-. *La Dolores*", *El Sol* (1-VI-1932), p. 8.

[372] S/f, "Inauguración del Teatro Lírico Nacional con la ópera *La Dolores*", *La Libertad* (1-VI-1932), p. 3.

[373] Juan del Bierzo, "Inauguración del Teatro Lírico Nacional", *La Voz* (1-VI-1932), p. 4.

[374] Julio Gómez, "Inauguración del Teatro Lírico Nacional en el Calderón", *El Liberal* (1-VI-1932), p. 8. La referencia a Fontanals parece un error del periodista, pues su colaboración no consta en ninguno de los anuncios de la representación ni en otra reseña.

[375] L.B., "Inauguración del Teatro Lírico Nacional. *La Dolores*", *Ahora* (1-VI-1932), p.23.

[376] E. Díez-Canedo, "Calderón. Teatro Lírico Nacional-. *La Dolores* ", art. cit.

[377] *Acorde*, "Anoche en el Calderón. Se inaugura la temporada del Teatro Lírico Nacional", *Informaciones* (1-VI-1932), p. 3.

[378] Hercé, "La Dolores", *Luz* (1-IV-1932), p. 11.

[379] S/f, "Inauguración del Teatro Lírico Nacional con la ópera *La Dolores*", art. cit.

[380] *Acorde*, "Anoche en el Calderón. Se inaugura la temporada del Teatro Lírico Nacional" art. cit.

[381] J. Miquelarena y Luis Urquijo Landecho (Marqués de Bolarque), *El joven piloto*, Madrid, Seix Barral, 1973.

[382] *ABC* (13-XII-1934).

[383] S., "Calderón. *El joven piloto*, de Miquelarena y Bolarque, música de Tellería", *El Sol* (8-XII-1934), p. 8.

[384] Victorino Tamayo, "En el Calderón. *El joven piloto*, zarzuela de los Sres. Miquelarena y Bolarque, música del maestro Telleria", *La Voz* (8-XII-1934), p. 3.

[385] *Angelo*, "Estreno de *El joven piloto* en Calderón", *Ahora* (9-XII-1934), p. 37.

[386] Julio Gómez, "Calderón. *El joven piloto*, cuadros sentimentales de Miquelarena y Bolarque, con música de Tellería", *El Liberal* (8-XII-1934), p. 8.

[387] A., "Calderón. *El joven piloto*", *La Libertad* (8-XII-1934), p. 5.

[388] Así lo indica la reacción que refleja la citada reseña de Julio Gómez: "Autores e intérpretes, escenógrafo y director de orquesta, salieron muchas veces al final de los dos actos".

[389] *Acorde*, "*El joven piloto*, en el Teatro Calderón", *Informaciones* (8-XII-1934), p. 9

[390] Antonio Espina en la biografía de Bartolozzi se refiere en términos elogiosos a los montajes de *La verbena de la Paloma* y *Doña Francisquita*, representaciones todavía pendientes de localizar (*op. cit*., p. VII).

[391] Jacqueline Phocas, *op. cit*., pp. 187-192.

[392] Carta firmada por Cipriano Rivas Cherif y fechada el 21 de marzo de 1932. Apud *ibídem*, p. 189.

[393] Carta firmada por Cipriano Rivas Cherif, fechada el 1 de abril de 1932. Apud, *ibídem*, pp. 190-191.

[394] Carta sin fecha. Apud, *ibídem*, p. 192.

[395] Véanse los detalles en *ibídem*, p. 191-192.

[396] Véase, Juan Aguilera Sastre, "Del teatro comercial a una escuela integral del arte escénico (1929-1936), art. cit., p. 23. La presencia de Bartolozzi está confirmada en dos de los estrenos de la compañía, estudiados a continuación; respecto a *La frontera*, de Paulino Massip, no hay referencias del responsable de las decoraciones.

[397] Una entrevista previa al primer estreno (Margarita Andiano, "Teatro de arte en el Cervantes. Cipriano Rivas Cherif, dice...", *¡Tararí!*, 15-XII-1932) refleja los comentarios de Rivas Cherif al respecto:
"[...] Como al darme el nombre del escenógrafo que presenta la obra es el de Bartolozzi, le pregunto si también en la cuestión escenográfica se atenderá a los noveles:
-En todo, en todo."

[398] S/f ,"Una compañía de teatro de arte en el Cervantes ", *Heraldo de Madrid* (9-XII-1932), p. 5.

[399] Véanse por ejemplo las críticas en este sentido de Antonio Espina, "Cervantes. Compañía dramática de Arte Moderno. *Crimen y castigo* de Dostoyewski", *Luz* (19-XII-1932), p. 12; E. Díez-Canedo, "Cervantes. Compañía dramática de Arte Moderno. *Crimen y castigo* de Dostoyewski, adaptación de J. L. Alberti y J. Chacón Enríquez", *El Sol* (18-XII-1932), p. 12.

[400] Antonio Espina, "Cervantes. Compañía dramática de Arte Moderno. -*Crimen y castigo* de Dostoyewski", art. cit.

[401] La obra se anuncia ya previamente "con un decorado sintético de Salvador Bartolozzi, que tan gran éxito ha tenido con *El otro* en el Español" (S/f, "Próxima temporada de Arte en Cervantes", *La Voz*, 15-XII-1932, p. 4). El término "sintético" se repite luego en todas las reseñas: "Con unas decoraciones sintéticas de Bartolozzi, magníficas [...]" (Arturo Mori, "En el Cervantes empieza su actuación la compañía de Rivas Cherif", *El Liberal*, 18-XII-1932, p. 9.); "La primera tentativa, decorosamente servida en su parte plástica por Salvador Bartolozzi, con una escenografía sintética del mejor tono, es una buena promesa de logrados frutos escénicos" (J. G. O. ,"La Compañía Dramática de Arte Moderno inauguró su campaña en el Cervantes con una adaptación escénica de *Crimen y castigo,* la novela de Dostoyewski", *Heraldo de Madrid*, 19-XII-1932, p. 5); "Para todos hubo aplausos, y también para Bartolozzi, por su acierto en un decorado sintético, perfectamente ambientado con el tono de la obra" (Pedro Martín Puente, "Cervantes. La compañía de Arte moderno estrena *Crimen y Castigo*", *El Socialista*, 18-XII-1932, p. 4).

[402] A.C., "*Crimen y castigo*", *ABC* (18-XII-1932), p. 55.

[403] S/f., "Cervantes.- *Crimen y castigo*", *Sparta*, 8 (23-XII-1932).

[404] B.L.V., "Cervantes. *Crimen y castigo*, novela rusa de Dostoiewsky, escenificada en seis actos por Ignacio Alberti y J. Chacón Enríquez", *La Nación* (19-XII-1932), pp. 11-12.

[405] Fotografías de *Ahora* (18-XII-1932), p. 26 y *Sparta* (23-XII-1932).

[406] E. Díez-Canedo, "Cervantes. Compañía dramática de Arte Moderno. *Crimen y castigo* de Dostoyewski, adaptación de J. L. Alberti y J. Chacón Enríquez" art. cit. No queda constancia de la posible solución de estos problemas en la segunda y última representación de la obra el día 29 de diciembre.

[407] S/f., "Cervantes.- *Crimen y castigo*", *Sparta*, 8 (23-XII-1932).

[408] A. Espina y A. D'Halmar, *El estupendo cornudo*, Madrid, Revista de Occidente, 1925.

[409] "Añádase a esto un bello decorado de Bartolozzi, y se tendrá en cuenta que los elementos auxiliares adecuan admirablemente la labor del poeta" (V.T., "Antes del estreno. Unas palabras de Antonio Espina acerca de *El estupendo cornudo*, traducción de *Le cocu magnifique*, de Crommelynck que se estrena esta noche en Cervantes", *La Voz*, 14-I-1933, p. 3); Destaca en otra entrevista Espina: "Y la decoración, de Bartolozzi, y el inteligente entusiasmo de Rivas Cherif y animoso aliento del empresario Ormaechea... Todos se han portado dignísimamente. Ahora vamos a ver como se comportan los espectadores" (J.G.O., "La Compañía de Arte Moderno que acaudilla Rivas Cherif estrena esta noche, en el teatro Cervantes, la famosa farsa *El estupendo cornudo*, de Crommelynck. Casi autocrítica de Antonio Espina, uno de los traductores", *Heraldo de Madrid*, 14-I-1933, p. 6).

[410] Mariano Martín Rodríguez, "Ejemplos de renovación: Teatro francés e italiano en la escena madrileña (1918-1936)", en *El teatro en España*, p. 127.

[411] M. Fernández Almagro: "[...] la escena estuvo bien decorada y servida" ("Estreno de *El estupendo Cornudo*", *La Voz*, 16-I-1933, p. 3); Díez-Canedo: "Hubo aplausos reiterados para la obra y para los actores. También los merece el escenógrafo" ("Cervantes. *El estupendo cornudo*, de F. Crommelynck", *El Sol*, 15-I-1933, p. 12.); Olmedilla: "[...] una certera escenografía de Bartolozzi" ("El público acogió dignamente, en el Cervantes, la extraordinaria farsa de escándalo *El estupendo cornudo*, de Crommelynck", *Heraldo de Madrid*, 16-I-1933, p. 5); Bernardo G. de Candamo: "Discurre la acción de las tres jornadas por un bien entendido decorado de Bartolozzi" ("Cervantes. *El estupendo cornudo*", *El Imparcial*, 15-I-1933, p.6); Arturo Mori: "Decorado deliciosamente ingenuo de Bartolozzi" ("Crónica teatral. Los estrenos de ayer. Cervantes.- *El estupendo cornudo* farsa de Crommelynck, traducida por Augusto D'Halmar y a. Espina", *El Liberal*, 15-I-1933, p. 2); Manuel Machado: "Muy sugestivo y propio el decorado de Bartolozzi"("Los teatros. Cervantes", *La libertad*, 15-I-1933, p. 3); "Bonito el decorado de Bartolozzi" (B.B. "Cervantes. *El estupendo cornudo*, versión de *Le cocu magnifique*, de Crommelynck, por Antonio Espina y Augusto D'Halmar", *El Socialista* ,15-I-1933, p. 4).

[412] El amplio reportaje fotográfico publicado en el diario *Ahora* (15-I-1933), p. 26, junto a cinco instantáneas de los actores principales muestra una sola imagen del escenario. También publica una fotografía *ABC* (19-I-1933).

[413] En su reseña, Bernardo G. de Candamo apunta al respecto, la conveniencia de "aguiñolar un poco más" la interpretación, para adecuarla a la farsa, entendida como "Comedia con *maschera*, de fantoches, de guignol". El columnista de *Sparta* coincide en ese aspecto y se muestra muy crítico: "La dirección de escena, descuidada. Toda la obra se debe decir en el tono de farsa guiñolesca y debió vestirse fantásticamente. Aquel marinero del estanque del Retiro es algo abominable"(S/f., "La semana teatral", *Sparta*, 12 (21-I-1933).

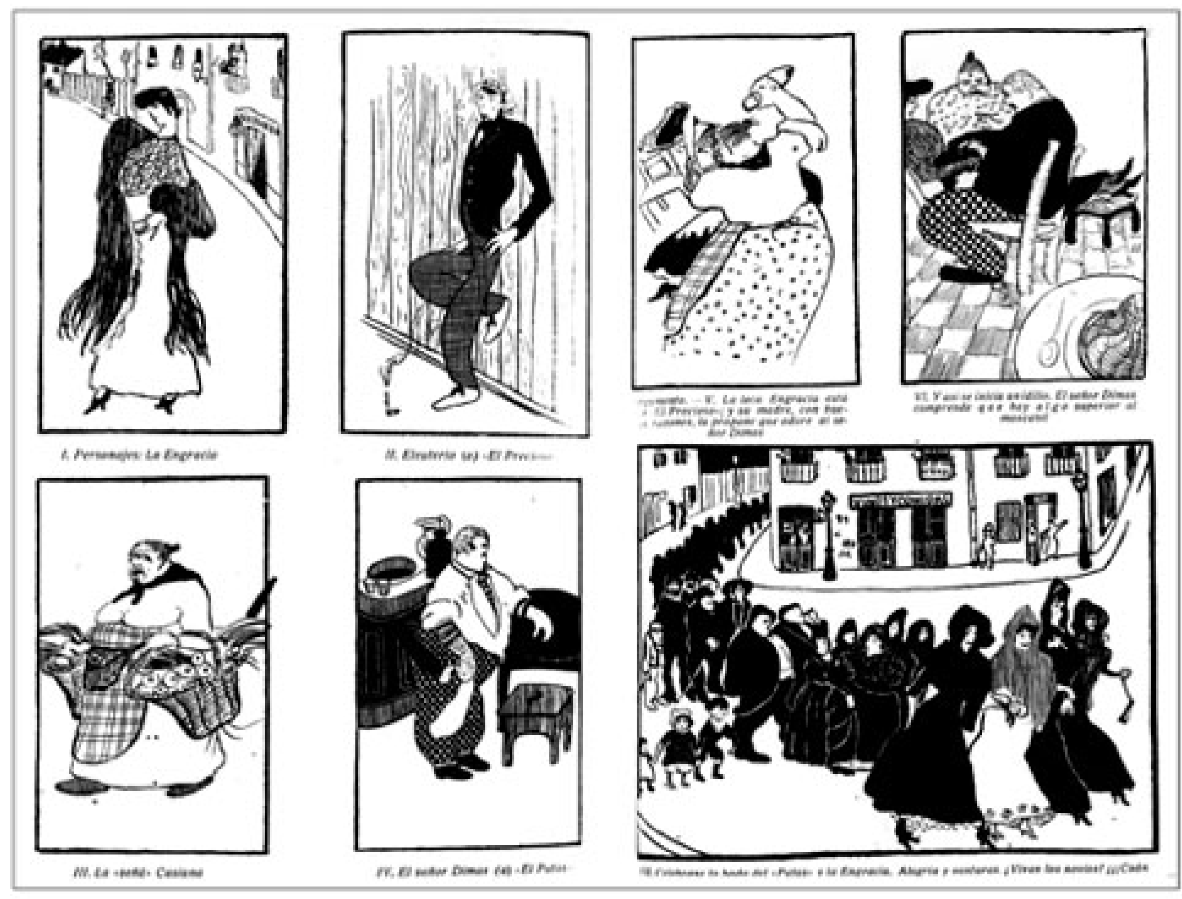
[414] F. Lluch Garín, "En torno a un estreno. Teatro muerto", *Sparta*, 13 (28-I-1933).

[415] A propósito del grupo, véase: Juan Aguilera Sastre, "Del teatro comercial a una escuela integral del arte escénico (1929-1936)", art. cit, p.23-25 y el amplio estudio de Jacqueline Phocas, bajo el epígrafe "Une école modèle: La TEA", *op. cit.*, pp. 224- 449.

[416] La hija y el yerno de Bartolozzi colaboraron ya en la realización de decorados de *El señor de Pigmalión* y probablemente lo hicieron con regularidad hasta las últimas funciones de teatro infantil del dibujante hasta finales de 1936. También participaron con Burmann en los decorados de la célebre representación al aire libre de *Medea*. Sobre la participación de ambos en el TEA y en el montaje de *Medea*, véanse respectivamente, *ibídem*, pp. 321-322 y 450-492)

[417] Enrique de Rivas, "Exilio en México, Puerto Rico y Guatemala" en *Cuadernos El Publico*, 42 (XII-89), p.45. Bartolozzi fue auxiliado por el pintor mejicano Juan Soriano.

ANEXO II. BARTOLOZZI ESCENÓGRAFO. FOTOGRAFÍAS, CARICATURAS, ILUSTRACIONES Y BOCETOS



"Los amores de la Engracia o la armonia ante todo y aquí no ha pasado nada", *Por Esos Mundos* 190 (XI-1910)



"El ideal de Julia", *Por Esos Mundos* 181 (II-1910)



"Rebeldia", *Por Esos Mundos* 183 (IV-1910)



Ilustraciones de *Lady Godiva*. *Por Esos Mundos* 202 (XII-1911).
Reseña con fotografías del estreno en *Nuevo Mundo* 942 (25-I-1912)













"El pan ajeno", *Por Esos Mundos* 257 (IV-1916)



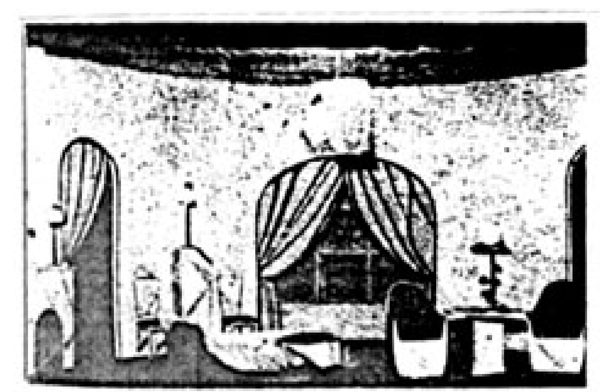
Un héroe contemporaneo. Fotografia del estreno en *Blanco y Negro* 1827 (23-V-1926)

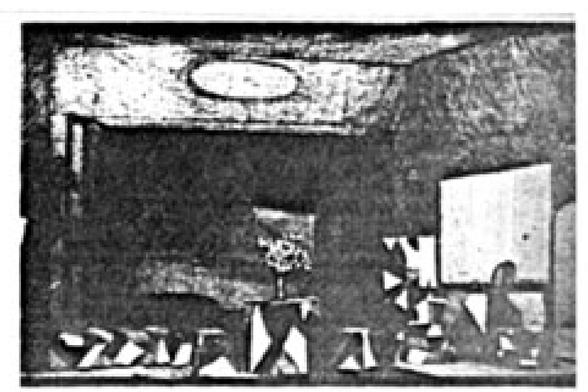






La cantaora del puerto. Fotografias del estreno en *El Imparcial* (26-III-1927) y *Heraldo de Madrid* (1-IV-1927). Caricatura de Fresno en *La Nación* (2-IV-1927)





LA NUEVA ESCENOGRAFIA

DECORADO DE BÁRTOLOZZI PARA LOS ACTOS PRIMERO Y TERCERO DE "LADY FREDERICK", OBRA MONTADA POR LA COMPAÑÍA DE IRENE LÓPEZ HEREDIA. (FOTOS MARÍN CHIVITE)

Lady Frederick. Decorados de los actos primero y tercero. *ABC* (8-III-1928)



Una escena de "El caballero Varona", de Jacinto Grau, estrenada en el teatro Infanta Beatriz. *(Fot. Fir.)*

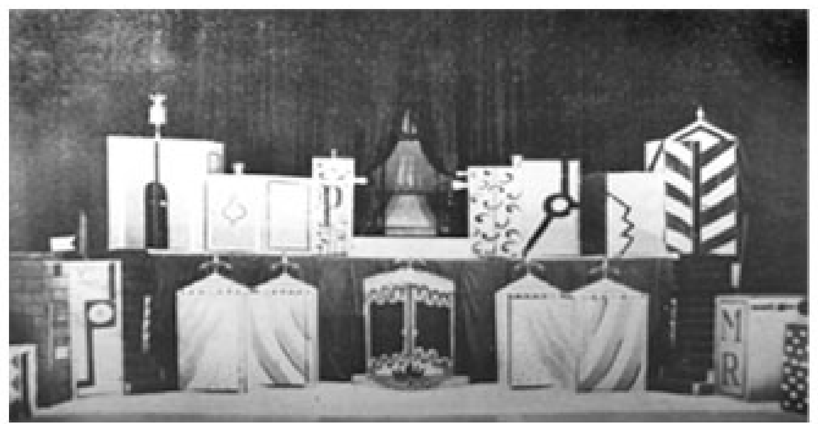
El caballero Varona. La Nación (18-XII-1928)

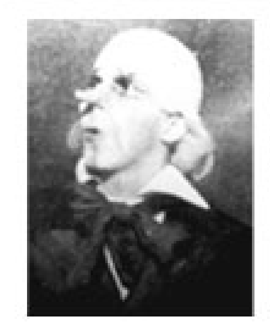




El señor de Pignalión en París. Muñecos sobre el escenario del Teatro Monmartre.
Juan el Tonto, Pigmalión, don Lindo, Capitán Araña y Pomponina. *La Esfera* 487 (5-V-1923)












El Señor de Pigmalión en Praga. Decorados de Prólogo y Primer Acto.
Caracterización de Pero Grullo, Pigmalión, Pomponina, Lucio y don Lindo
La Esfera 623 (12-XII-1925)



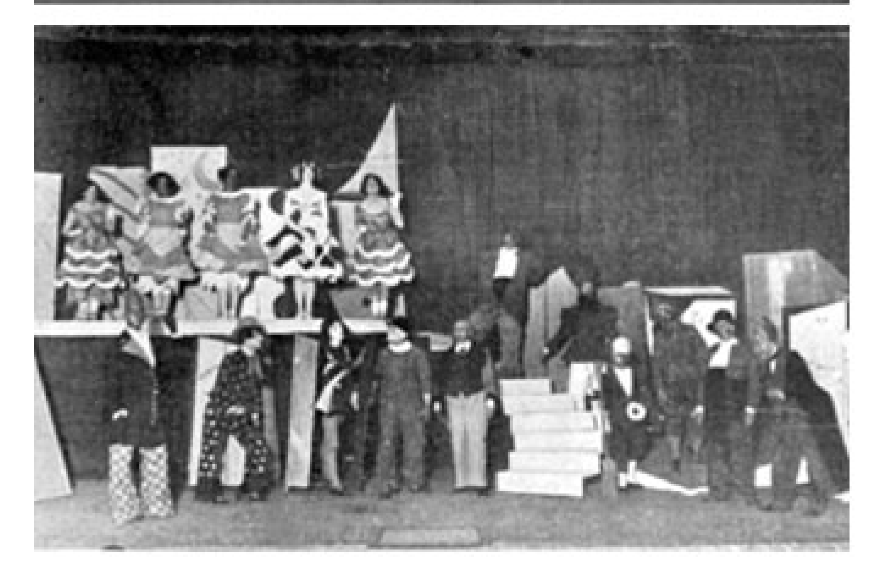
Bocetos de Bartolozzi para los decorados del prólogo y tres actos de *El señor de Pigmalión*
Figurines de Don Lindo y Pomponina. *La Farsa* 40 (9-VI-1928)



Figurines *La Farsa* 40 (9-VI-1928)







Fotografías del estreno de *El Señor de Pigmalión*. Arriba: escena del prólogo (*ABC*, 30-XII-1928)
En el centro y abajo dos momentos del Primer Acto *ABC* (26-V-1928) y *La Farsa* 40 (9-VI-1928)



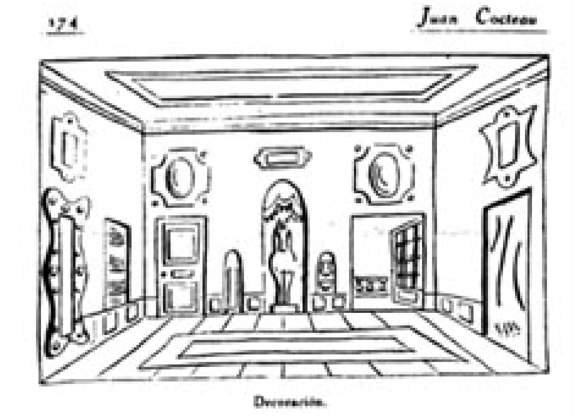
Fotografías del estreno de *El Señor de Pigmalión*.
Arriba Juan el Tonto, Pomponina y el Duque en el Acto II (*Mundo Gráfico* 856, 30-V-1928)
En el centro, rebelión de los muñecos en el Acto II. Abajo, una escena del Acto III (*La Farsa* 40, 9-VI-1928)





Pomponina y Juan el Tonto en el acto III de *El Señor de Pigmalión* (*La Farsa* 40, 9-VI-1928)
Abajo, caricatura de Fresno en *Nuevo Mundo* (29-VI-1928)

174 *Juan Cocteau*



Decoración.

Cherubin con la blusa azul pálido de los obreros, un pañuelo oscuro alrededor del cuello y alpargatas blancas. Está curtido; la cabeza, descubierta. No deja nunca el aparejo de vidrios que lleva a la espalda.

El Comisario y el Escribano llevan levitas negras, sombreros panamás, perillas, botas con botones.

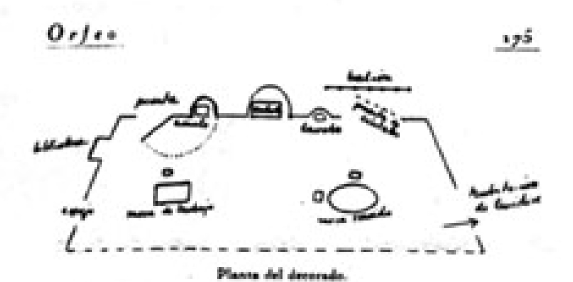
La Muerte es una mujer joven, muy guapa, en traje de baile rosa vivo y con abrigo de pieles. Cabellos, traje, abrigo, zapatos, gestos, paso a la última moda. Tiene ojos grandes, azules, pintados en un antifaz. Habla de prisa, con una voz seca y distraída. Su blusa de enfermera debe ser la elegancia misma.

Sus ayudantes tienen el uniforme, la máscara de lienzo, los guantes de goma de los cirujanos cuando operan.

Decoración. — Un salón en el hotel de Orfeo. Es un salón curioso. Se parece no poco a los salones de los prestidigitadores. A pesar del cielo de abril y su luz franca, se adivina que este salón está sitiado por fuerzas misteriosas. Hasta los objetos familiares tienen un aire sospechoso.

Primeramente, en un pesebre en forma de nicho, muy en

Orfeo 175



Planta del decorado.

medio, habita, mirando al espectador, un caballo blanco. Las piernas de este caballo se parecen mucho a piernas de hombre. A la izquierda del caballo, otro nicho pequeño. En este nicho encuadrado de laurel, se erige un pedestal vacío. Después del pedestal, en el extremo izquierda, se abre una puerta que da al jardín. Cuando esta puerta está abierta, el batiente oculta el pedestal. A la derecha del caballo, un lavabo de loza. Después de este lavabo, en el extremo derecha, una puerta-ventana. Esta puerta-ventana, de la que se aperciben los cristales empujados a medias hacia el exterior, da a una terraza que rodea al hotel.

En el primer plano, a la izquierda, en la pared, un espejo amplio. En el segundo plano, una librería. En medio de la pared de la derecha, una puerta abierta que da al cuarto de Eurídice. Un techo en pendiente cierra la escena como una caja.

Dos mesas y tres sillas blancas amueblan la pieza. A la izquierda, una mesa de escribir y una de las sillas.

A la derecha, frutas, platos, una garrafa, vasos, parecidos a los utensilios de cartón de los prestidigitadores, en la segunda mesa, cubierta de un mantel que llega hasta el suelo. Detrás de esta mesa, una silla de frente; otra silla cerca de ella, a la izquierda.

No se podría añadir o suprimir una silla, distribuir de otro modo las puertas, porque esta decoración es una decoración *útil* en la que el menor detalle hace su papel, como los aparatos de un número de acróbatas.



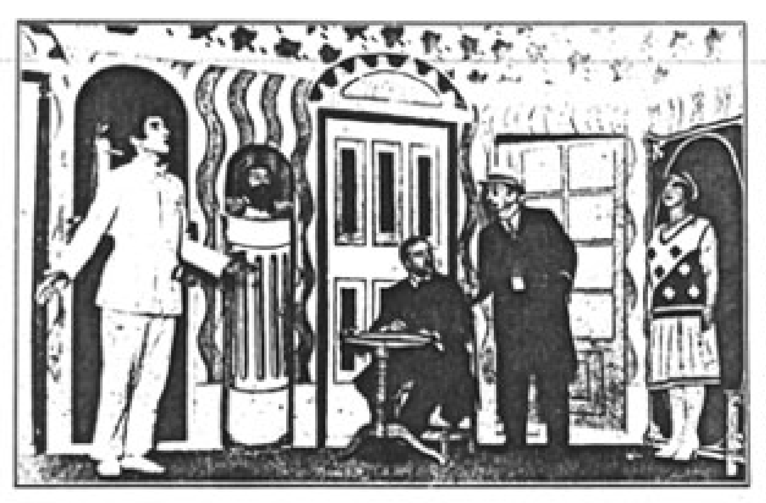
Arriba: Notas de Cocteau a propósito de la escenografía de *Orfeo*. *Revista de Occidente,* XLIV II-1927
Abajo: dibujos de Angel de la Fuente en *ABC*, 20-XII-1928

LITERATURA DE VANGUARDIA

JEAN COCTEAU Y SU «ORFEO» OTRA VEZ

Poco tiempo después del estreno de *La prisionera*, que reveló á Eduardo Bourdet de súbito, y que fué el éxito teatral de aquella temporada, se puso por vez primera en escena el *Orfeo*, de Jean Cocteau, ya en las postrimerías de la *saison* teatral parisina.

Esta obra fué pronto traducida á todos los idiomas, y entre ellos al español. *La Revista de Occidente*, vivaz y despierto vigía teatral, la publicó antes de dar á conocer *L'homme et ses fantomes*, de Lenormand. Ahora, Cipriano de Rivas Cherif la pone otra vez ante la generalidad, en su teatro de arte, donde ha de dar á conocer otras como ésta, interesantes piezas dramáticas que también tiene anunciadas.



Felipe Lluch, Rivas Cherif, Antonio Ramón Algorta, Eusebio de Gorbea y Magda Donato, principales intérpretes del «Orfeo» de Cocteau

Jean Cocteau es, literariamente, un tipo interesante y representativo. Cuenta poco más de cuarenta años; de modo que ya no es joven, según los jóvenes de hoy; pero está perfectamente situado y consolidado entre la más audaz vanguardia literaria.

Su acometividad, su iconoclastismo, es violento, duro, y muchas veces injusto. En ocasiones adquirió formas grotescas; acaso un cómico aspecto de irreverencia ridícula; y tras una veleidad que señala su poca formalidad espiritual.

Su blanco más sufrido ha sido Maurice Barrès. Primeramente en el volumen de su serie *La noce massacré (Souvenirs)*, y luego en aquel célebre «proceso» en el que Cocteau y los dadaístas acusaron al autor de *Du sang, de la volupté et de la mort* de un crimen contra la seguridad del espíritu, le ha censurado cruelmente. En la revista *Littérature* se publicó una amplia reseña de aquel pintoresco juicio simulado, con sus presidente, asesores, acusador público, defensores, testigos y Jurado popular y todo... Farsa divertida, que quería ser demoledora y terrible y que resultó de una ingenua infantilidad intrascendente.

Cocteau ha llevado una vida literaria á la inversa de la mayoría de los escritores, que empiezan en plan revolucionario y acaban siendo conservadores y académicos. Jean Cocteau tuvo unos razonables y ortodoxos principios reaccionarios; recordemos sus primeras obras *La danse de Sophocle* y *Le Prince frivole* y sus versos recitados por el actor De Max.

Pero después hizo «un viraje hacia la izquierda», como él dice, y se dió la mano con Picasso, con Apollinaire, y cayó en el cubo...

Le Potomak, obra primera de esta modalidad, es un animal anfibio, que él cree descubrir en un acuario de la Magdalena; que come mandarinas y guantes, y está rodeado de *eugenes*, microbios también imaginarios. Obra desigual, desvertebrada, en donde lo frívolo y lo metafísico se dan casi á un tiempo, en forma insospechada y chocante, es de lo más característico de él. Por que esa desigualdad cierta es general en toda su obra.

No puede negársele vivacidad, ingenio sagaz, juicios, á las veces, atinados; certera visión, y ciertas sutilezas admirables, muchas veces henchidas de intención; de mala intención; pero carece de unidad siempre.

Luego publicó *Le Cap de Bonne Esperance*, dedicado al aviador Garros (1919); *Poesies* y otras de crítica, y luego dos volúmenes de poemas—donde inicia en un maravilloso salto de flin-flan, un retorno hacia lo clásico, hacia sus orígenes literarios, cuando era amigo de Catulle Mendes y Rostand—, *Vocabulaire* y *Plain-Chant*, anticubistas.

No se puede decir, tal vez no se pueda decir nunca, cuál es la última modalidad de Cocteau. Agil, vivo, cambiante, lo que hoy defiende, tal vez mañana sea lo que más censure, ó en lo que venga á caer y practicar...

El teatro le ha seducido siempre. En sus principios y ahora. Unas veces solo, y otras acompañado. Unas veces colaborando y otras refundiendo; así resulta *Antígona*, por ejemplo, estrenada en el Theatre Royal de la Monnaie, de Bruselas, donde tuvo un éxito excepcional, musicada por Arthur Honegger.

En esta obra, Cocteau es un refundidor del tipo que podríamos llamar «del libre arbitrio», ya que su misión ha sido escenificar un solo episodio sin preocuparse de más. Creón condena á ser enterrada viva á Antígona, porque desobedeció su orden que prohibía los funerales por Polynices, hermano de ella. Después de condenada, muere, poco antes del arrepentimiento de Creón, que es causante involuntario de otra víctima, de Haemón, que se mata por no querer sobrevivir á su amada. La tragedia sofocliana, [illegible] por Cocteau tiene tres actos, y se representó con esmero, procurando rodearla de cierto ambiente de religiosidad y misterio al que contribuía la música que unía los entreactos.

También arregló libremente *Romeo y Julieta*, de Shakespeare, y unido unas veces á Satie y Picasso, como en *Parade*, conocida en Madrid por haber sido representada en el Real por la Compañía de Diaghilev; á Auric y Milhaud en *Le boeuf sur le toit*; á Strawinsky en *Le sacre du printemps* y á todos los «six» Darius Milhaud, Francis Poulenc, Georges Auric, mademoiselle Germaine Tailleferre, Louis Durey y Arthur Honegger, en *Les mariés de la Tour Eiffel*, ha intentado la renovación teatral buscando á las veces en la música una ruta posible para ello; ruta nada nueva, ya que se remonta á los tiempos primeros del teatro griego...

Cocteau, inconsecuente, volúble, informal, lanzador de jovencitos impúdicos, es, desde luego, «muy antiguo y muy moderno». Su forma teatral preferida es la pantomima y el *ballet*, todo muy de hoy y muy de ayer, y cuando hace una comedia como *Orfeo* es para dignificar el juego escénico y hacer una nueva poética teatral, acaso demasiado actual. Tanto, que parece más que de hoy de mañana... De un mañana lejano, acaso imposible.

Orfeo le define y concreta teatralmente. Fué representado en el teatro de las Artes de París en 1926, por los Pitoeff, y resultó una pieza desconcertante y absurda para muchos. Para Cocteau Orfeo es un poeta que viste pijama y que está casado. El diablo tentador es un caballo que hace versos con los pies, y el ángel que protege su mujer es un vidriero, un cirujano es la muerte—como *Azorín* en su *Doctor Death de 3 á 5*—; pero aquí, que entra y sale por un espejo...

No puede negarse que hay escenas conseguidas, y, desde luego, en toda ella campea ese espíritu zumbón, esa intención wildeana, ese ingenio preciso, exacto y mordaz que caracteriza toda su labor, un poco envenenada, mas no ponzoñosa. ¡Pero tampoco inofensiva!...



Una escena de la tragedia de Jean Cocteau, traducida admirablemente por Corpus Barga y estrenada en la Sala Rex (Fot. [illegible])

E. ESTEVEZ-ORTEGA

Orfeo. Reportaje de *La Esfera* 784 (12-I-1929)







Tres escenas de *Orfeo*. Arriba fotografía de *ABC* 20-XII-198.
Abajo fotografías de *La Esfera* 784 (12-I-1929)



Ilustraciones de *El pájaro de dos colores* de Tomás Borrás

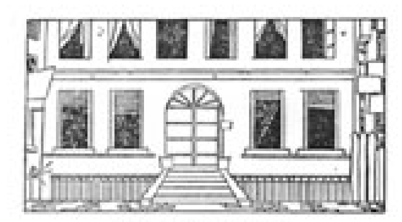








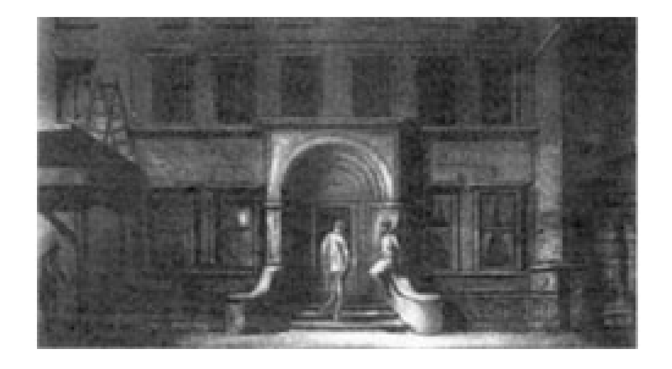
Fortunata y Jacinta. Fotografías de *La Esfera* (25-X-1930) y *El Imparcial* (17-X-1930)



ACTO PRIMERO

[illegible]

1





La Calle. Arriba dibujo de Merlo en *La Farsa* 168 (6-XII-1930).
En el centro, boceto original de Jo Fielziner
Abajo: fotografia del estreno en *La Esfera* 881 (22-XII-1930)









La zapatera prodigiosa. Arriba fotografía en *La Esfera* 888 (10-I-1931)
En el centro fotografía de *Blanco y Negro* 2086 (4-I-1931) y boceto para el decorado de García Lorca
Abajo, caricatura de Fresno



"Antonia Mercé, La Argentina. Apuntes del natural, por Salvador Bartolozzi, comentario de Margarita Nelken", *Nuevo Mundo* 1478 (19-V-1922)



Clavijo. Blanco y Negro 2132 (27-III-1932)








LAS NOVEDADES ESCÉNICAS DE AYER

MARGARITA XIRGU Y ENRIQUE BORRÁS OBTIENEN UN TRIUNFO EN EL ESPAÑOL CON EL ESTRENO DE "EL OTRO", DE UNAMUNO

La Fiesta del Entremés, en el Círculo, a beneficio del Montepío de Autores Españoles

ZARZUELA

María "la far

Teatro Victoria
Aurora Redond
Valeriano Leó
Serrano Anguit

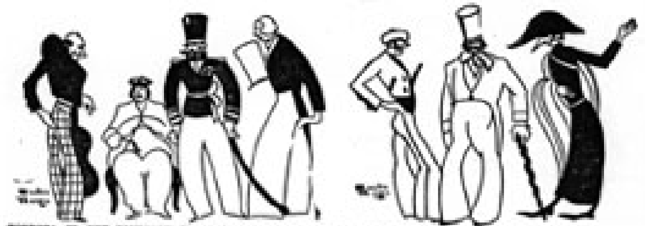

El estreno de "El otro", de don Miguel de Unamuno

El Otro. Arriba fotografía en *Sparta* 7 (24-XII-1932).
En el centro, fotografía de *La Nación* (14-XII-1932)
y lectura de la obra a la compañía (*El Mundo del Siglo XX*, 7-VIII-1993)
Abajo, reseñas en *Heraldo de Madrid* (15-XII-1932) y *Ahora* (15-XII-1932)

INFORMACION TEATRAL

EL ESTRENO DE "LA REINA CASTIZA", DE DON RAMON DEL VALLE-INCLAN

HA SIDO UN GRAN ACONTECIMIENTO







Los estrenos.—Irene López Heredia, Mariano Asquerino, Francisco López Silva, Elías Sanjuán, [illegible] y Adela Carbone, principales y afortunados intérpretes de «La reina castiza», obra de D. Ramón del Valle Inclán, estrenada con gran éxito en el teatro Muñoz Seca.

Farsa y licencia de la reina castiza. Arriba: reseña en *La Voz* (4-VI-1931) con ilustraciones de Emilio Ferrer

Abajo caricatura de Fresno en *Informaciones* (4-VI-1931)



Un estreno felicísimo de Valle-Inclán.

Sale a la luz de las candilejas "La reina castiza", traída por las manos devotas de Irene López Heredia, Bartolozzi y Mariano Asquerino.

[illegible]

Crónica



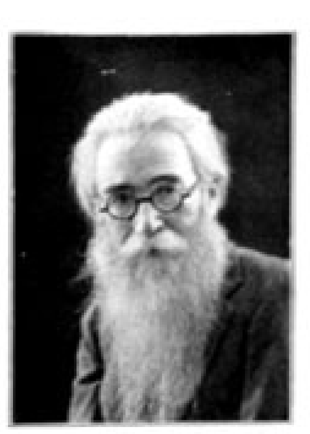
Farsa y licencia de la reina castiza. Reseña en *Crónica* (14-VI-1931)
Abajo, lectura a la compañía. *ABC* (7-V-1931)





Dos ejemplos de la prensa satírica del XIX. Arriba dibujo alusivo de *La Flaca* (1869) Abajo: Tipos de Ortego (en Valeriano Bozal, *La ilustración gráfica del XIX en España*)

Farsa y licencia de "La Reina castiza", de Don Ramón del Valle-Inclán.









LA VIDA TEATRAL

ESTRENOS

DEL FORILLO AL MENTIDERO

RECITALES





Valle-Inclán, «La reina castiza» e Irene López Heredia

Farsa y licencia de la reina castiza. Reportajes en *Blanco y Negro* 2089 (7-VI-1931) *La Nación* (4-VI-1931) y *¡Tararí!* (11-VI-1931)

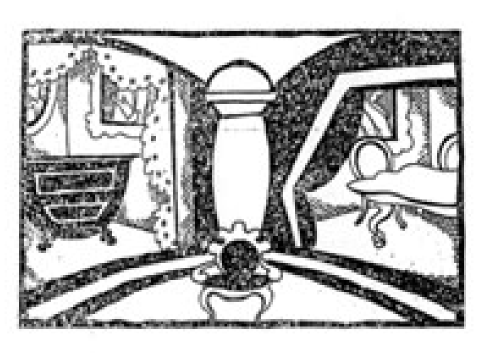


JORNADA PRIMERA

DECORACION

EN VERDE Y ROSA, UNA FLORESTA
DE JARDINES Y SURTIDORES.
LOS VIOLINES DE LA ORQUESTA
HACEN PAPEL DE RUISEÑORES

CALA LA LUNA LOS FOLLAJES
Y ALBEA EL PALACIO REAL
QUE ACROBATICO EN LOS MIRAJES
DEL LAGO, DA UN SALTO MORTAL.

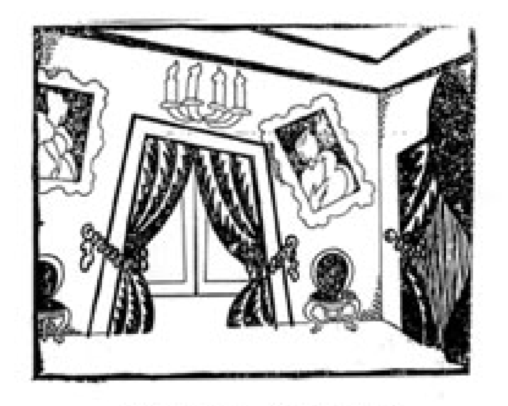


JORNADA SEGUNDA

DECORACION

NOCHE DE VERANO, LUNA EN LA TERRAZA.
UN PATIO FRAGANTE DE ROSA Y JAZMIN
DE SU ENCAJE CALCA LA TREMULA TRAZA
CON JUEGOS DE LUNA SOBRE EL BALDOSIN

EL INTERCOLUMNIO DESCUBRE EL ESPACIO
DE UNA AFRANCESADA CAMARA REAL.
CRISTALINAS LAMPARAS QUIEBRAN EL TOPACIO
DE LA LUZ, Y EN IRIS PALPITA EL CRISTAL



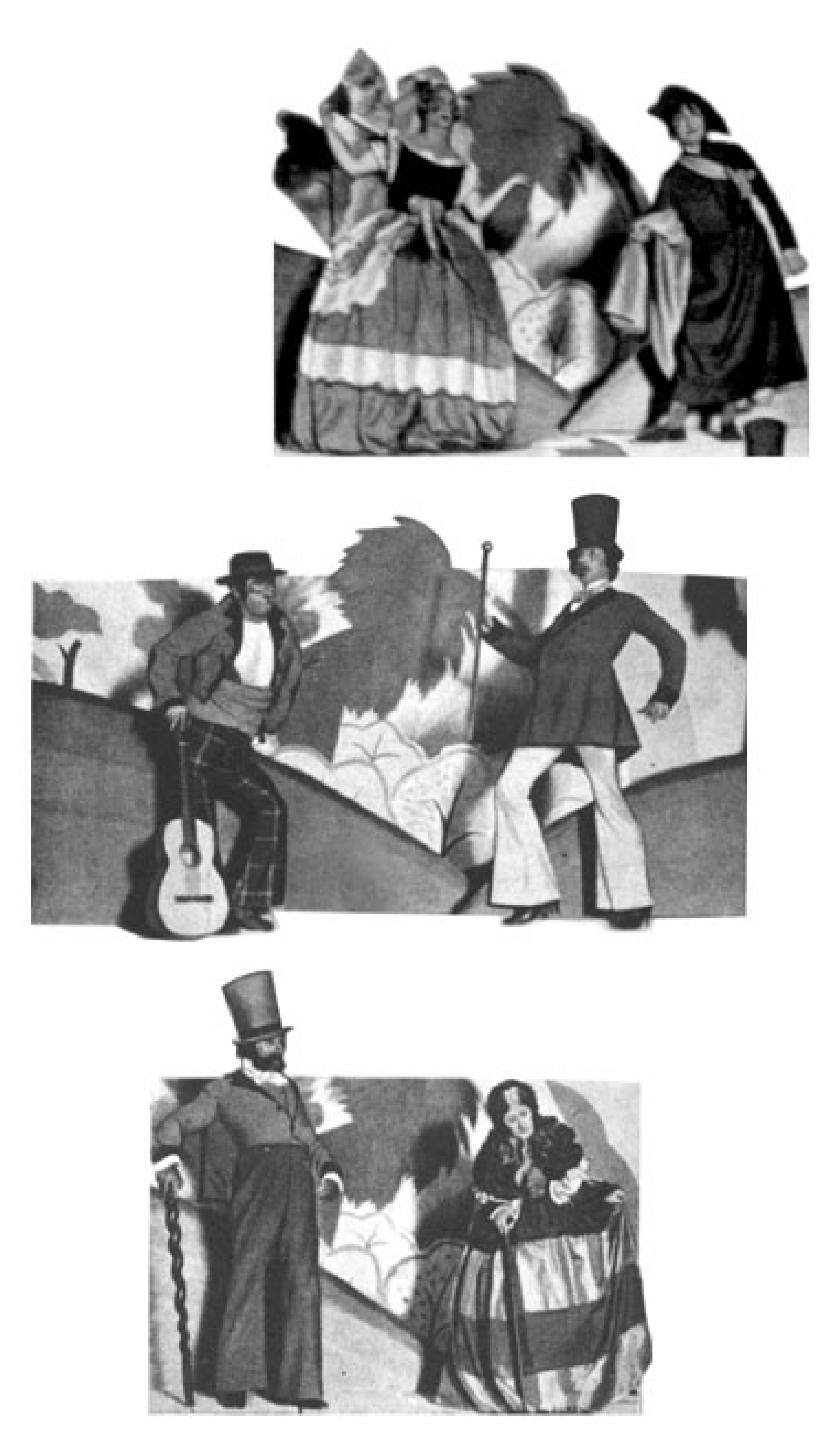
JORNADA TERCERA

DECORACION

CANDELABROS CON ALGARABIA
DE REFLEJOS, CONSOLAS DE PANZA,
Y EN LOS MUROS BAILANDO UNA DANZA
LOS RETRATOS DE LA DINASTIA

GRAN ROTONDA. DOS DAMAS CADUCAS
AGRUPADAS AL PIE DEL BRASERO
PICOTEAN CON PICO AGORERO,
TEMBLOROSAS LAS TUERTAS PELUCAS

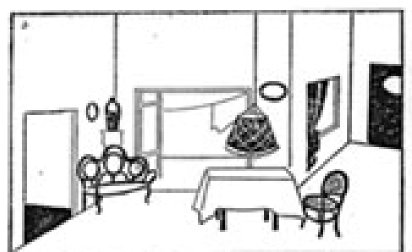
Farsa y licencia de la reina castiza.
Decorados según la versión de Merlo en *La Farsa 202* (25-VII-1931)

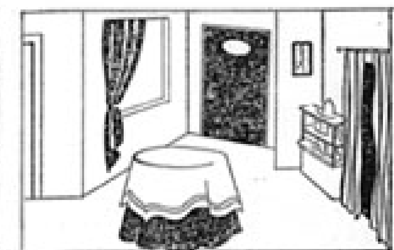


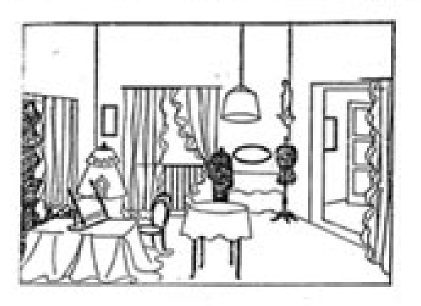
Farsa y licencia de la reina castiza. Fotografías en *Blanco y Negro* 2089 (7-VI-1931)



Farsa y licencia de la reina castiza. Fotografías de en *ABC* (5-VI-1931)







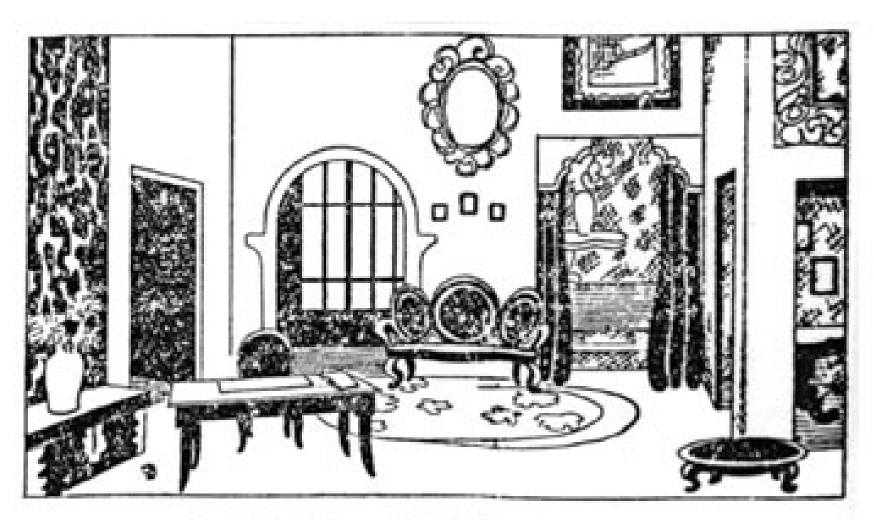
AHORA

LA ACTUALIDAD TEATRAL





Barrios Bajos. Dibujos de Merlo para *La Farsa* (11-II-1933).
Reseña en *Ahora* (31-XII-1932)



ACTO PRIMERO

Decoración: Un salón de la casona de don Laureano con muebles antiguos. Sensación señorial y antigua. Esta decoración sirve para los otros dos actos también. De día. En Junio.





Beatriz — «Eva Quintana», gran triunfo personal de Josefina Díaz.

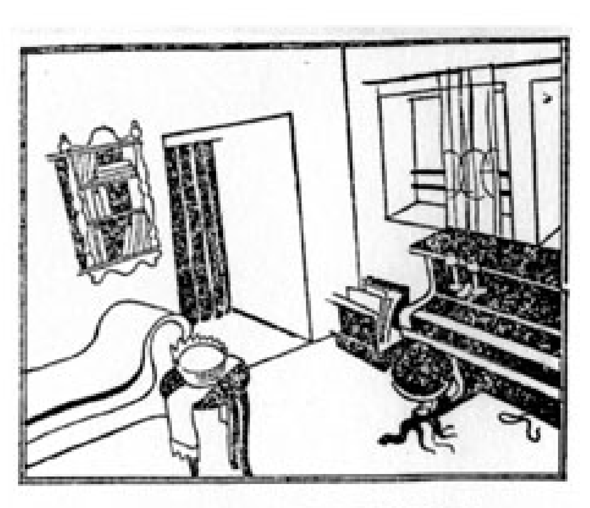
Eva Quintanas. Dibujo de Merlo para *La Farsa* 284 (18-II-1933)
Fotografias en *Sparta*, 12 (21-I-1933)



ACTO PRIMERO

CUADRO PRIMERO

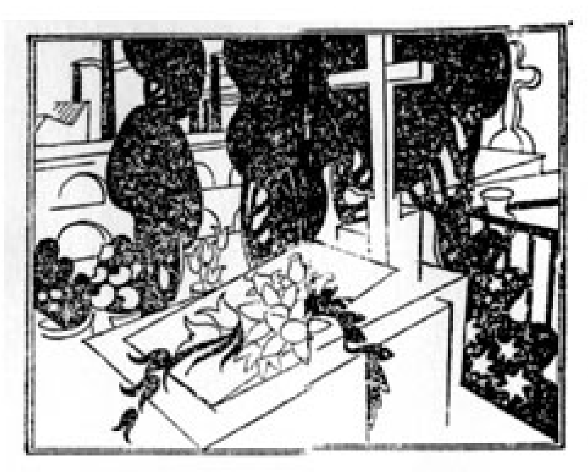
Mes de junio: las nueve y media de la noche. Jardín microscópico en un hotelito de las afueras de París. En el foro, dos escalones conducen hasta la puerta de la casa, que está abierta y por la cual se ve el pasillo con luz. En el centro de la escena, una mesa redonda, en la que se acaba de cenar al aire libre, a la luz de una bombilla que cuelga de la rama de un árbol.



ACTO SEGUNDO

CUADRO PRIMERO

Salón en el hotelito de los Belcroix. Es una habitación de proporciones modestas, amueblada con un poco de gusto y otro poco de pretensión. A la izquierda, dos ventanas, una junto a la otra. Al foro, a la izquierda, puerta que da al dormitorio. En el centro del testero del foro, un diván, y encima, unos estantes cargados de libros. A la derecha, una puerta que da a la escalera. Entre las dos ventanas, un piano. Por la tarde.



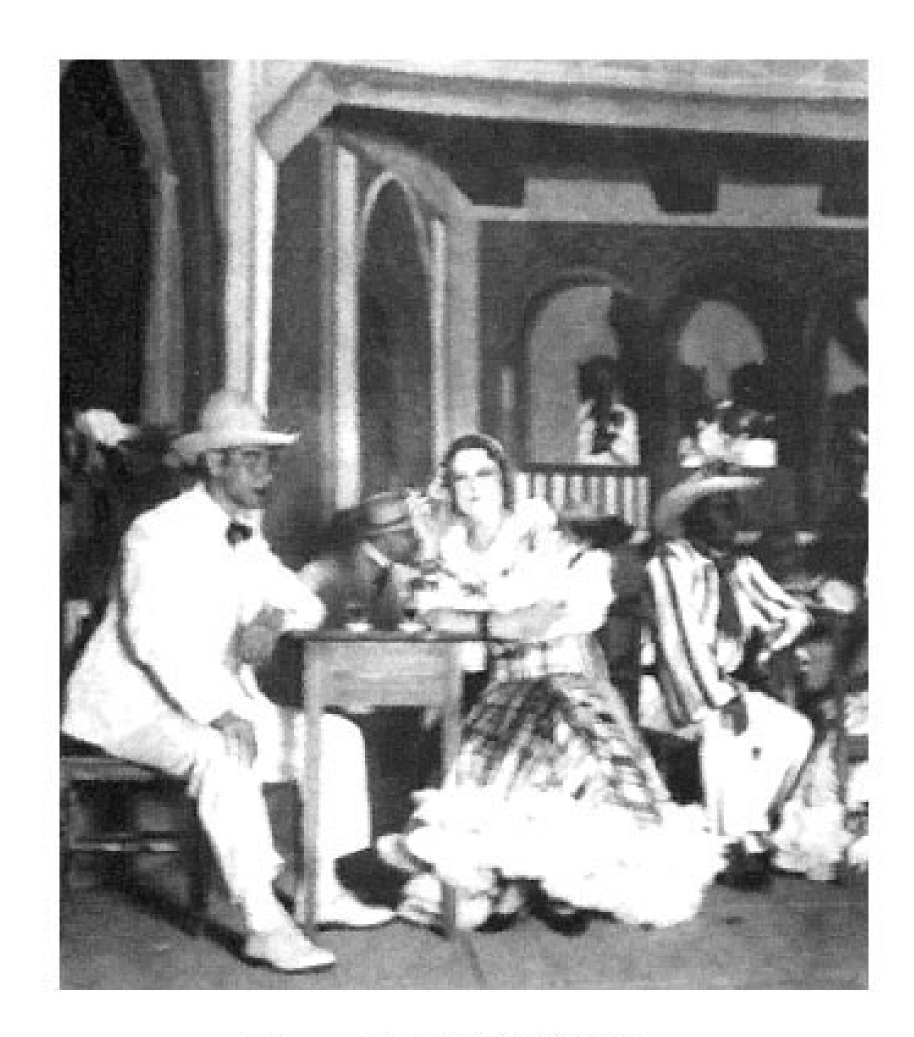
ACTO TERCERO

CUADRO PRIMERO

Un pequeño cementerio en las afueras de París. Una tumba muy cuidada y florida. A lo lejos se ven chimeneas de fábricas y el paisaje típico de los arrabales parisinos. Durante este cuadro se oye tocar al piano la segunda parte de la "Sinfonía" de Cristian Bach.



Melo. Dibujos de Merlo para *La Farsa* 366 (15-XI-1934).
Fotografía en *Ahora* (21-IV-1934)



El joven piloto. *ABC* (13-XII-1934)









Crimen y castigo. Fotografías de *Ahora* (18-XII-1932)
Sparta 8 (23-XII-1932) y *La Nación* (23-XII-1932)

DAVID VELA CERVERA

SALVADOR BARTOLOZZI (1882-1950). ILUSTRACIÓN GRÁFICA. ESCENOGRAFÍA. NARRATIVA Y TEATRO PARA NIÑOS



VOL. III.

SALVADOR BARTOLOZZI: NARRATIVA Y TEATRO PARA NIÑOS

SALVADOR BARTOLOZZI: NARRATIVA Y TEATRO PARA NIÑOS.

Dentro de la trayectoria artística y profesional de Salvador Bartolozzi en Madrid la producción destinada al público infantil fue ocupando progresivamente una parcela cada vez más importante en su labor creativa; lo que en principio constituía tan sólo un aspecto más de su trabajo como ilustrador fue ampliándose a partir de 1917 —fecha de publicación de su primer cuento, *Pinocho, Emperador*— hasta convertirse en su objetivo preferente cuando a finales de la década de los veinte asume la organización de un espectáculo teatral para niños. En cierta forma, llegada la madurez personal, Bartolozzi parece optar por el público infantil como receptor ideal, capaz de asimilar de manera natural lo más característico y personal de su arte; y a sus pequeños lectores y espectadores dirige una oferta variada y sugestiva, demostrando una categoría notable como literato de fino humor y rica fantasía y confirmando todo su saber como artista de múltiples registros[1].

Una de las claves de la dedicación de Bartolozzi al entretenimiento del niño fue su larga vinculación —desde su regreso de París hasta 1927— a una de las empresas pioneras en la difusión del libro infantil en España: la editorial Saturnino Calleja. Todavía en vida de su fundador, Bartolozzi entra en la plantilla de ilustradores de la casa y pronto se revela como original renovador del dibujo para niños; al fallecer don Saturnino, el nuevo director —e íntimo amigo del dibujante—, Rafael Calleja, que emprende una línea de renovación de los contenidos y modernización de la presentación de sus productos, nombra director artístico a Bartolozzi, involucrándole en su proyecto. Es en este favorable contexto, cuando Bartolozzi decide ensayar la escritura para niños y comienza la publicación de una colección de cuentos ilustrados, en los que adapta de manera libérrima *Las aventuras de Pinocho* de Collodi; su Pinocho obtiene un inmediato éxito entre los lectores infantiles, fieles seguidores de los cuarenta y ocho volúmenes de la colección —dividida en dos etapas de publicación, "Serie Pinocho" y "Serie Pinocho contra Chapete"— que, espoleado por la favorable acogida, el artista escribe e ilustra entre 1917 y 1927. La popularidad del personaje anima a su creador y a la editorial al lanzamiento del semanario infantil *Pinocho* (1925-1931); una publicación diseñada y dirigida por el propio Bartolozzi en sus primeros años, que destaca entre sus competidoras por la modernidad de su presentación y contenidos y su brillante nómina de colaboradores, consolidándose como la revista para niños de mayor calidad del periodo.

Entre 1920 y 1923 el dibujante simultanea su trabajo en Calleja con la colaboración en las páginas infantiles de *Los Lunes del Imparcial*, en un periodo en el que, al parecer, ocupaba el puesto de director del prestigioso suplemento otro notable pombiano, José Bergamín. El dibujante se encargó íntegramente de las ilustraciones de la sección y publicó bajo distintos seudónimos —"El Gato con Botas", "Pinocho" o "Pim-Pam-Pum— versiones y adaptaciones de cuentos clásicos. En *Los Lunes del Imparcial* presentaron además sus primeros cuentos otros autores que se sumaban a la línea de humor y fantasía iniciada por el creador de Pinocho, su propia compañera Magda Donato o su contertulio de Pombo, Manuel Abril.

En 1928, a raíz de su salida de Calleja, Bartolozzi inicia una nueva etapa que se prolongará hasta el inicio de la Guerra Civil. Las desavenencias planteadas en los años inmediatamente anteriores entre Rafael y su hermano Saturnino Calleja supusieron la renuncia del primero al puesto de director y determinaron la ruptura del dibujante con la editorial; sin embargo, lejos de abandonar su labor dirigida al público infantil, Bartolozzi la amplía y diversifica. Ligado desde ese momento a los productos editoriales y periodísticos del empresario Luis Montiel —propietario de Rivadeneyra— el dibujante presenta en las páginas del semanario ilustrado *Estampa* a sus nuevos personajes, los protagonistas de la serie "Aventuras de Pipo y Pipa"; una historieta por entregas que confecciona entre 1928 y 1936, llegando a publicar más cuatrocientos episodios. Esfuerzo formidable de nuevo recompensado por la positiva respuesta del lector infantil, que propicia la publicación por parte de la editorial Estampa de la colección de cuentos ilustrados *Aventuras Maravillosas de Pipo y Pipa* —de características idénticas a los de Pinocho y Chapete— en la que Bartolozzi muestra un estilo depurado y un notable dominio de los recursos de la narrativa infantil. Por otra parte, entre 1932 y 1933, en las páginas del diario *Ahora* el

dibujante ensaya las fórmulas del *comic* norteamericano en una inspirada serie de historietas cómicas: *Las aventuras verás de Chanquete y Carrasclás*.

Es en este mismo periodo cuando Bartolozzi da el salto a los escenarios teatrales y organiza entre 1929 y 1933 el "Teatro Pinocho", un espléndido intento de resucitar en la escena madrileña el teatro de títeres para niños; con la estrecha colaboración de Magda Donato en la labor de adaptación de los cuentos a la escena, el dibujante —que desplegó todas sus facultades en el diseño de muñecos y decorados— convirtió a sus populares héroes literarios, Pinocho y Chapete y Pipo y Pipa, en primeras figuras del teatro infantil de la época. En la temporada 1933-1934, a partir de una sugerencia del cómico Manuel Collado, Bartolozzi sustituye los títeres por actores de carne y hueso para la representación de sus comedias infantiles, e inicia una nueva andadura con el respaldo de distintas compañías profesionales hasta el comienzo de la Guerra Civil. Con muñecos o actores, Bartolozzi y Magda Donato triunfan en su empeño de ofrecer un espectáculo teatral para niños absolutamente adecuado a la mentalidad de sus espectadores y de nivel artístico sobresaliente; un espectáculo sin parangón en la historia del teatro para niños español, que mereció el aplauso unánime de la crítica y el respaldo entusiasta del público infantil.

El estreno de la película de dibujos animados *Pipo y Pipa en busca Cocolín*, realizada por el dibujante en colaboración con el cineasta aragonés Adolfo Aznar, había de iniciar una nueva etapa aún más ambiciosa en la producción que Bartolozzi destinaba a los niños; sin embargo, la fecha de su realización coincide con el inicio de la contienda civil, que trunca las excelentes expectativas que todavía se prometían a un artista en plena madurez. Al respecto, resulta revelador el hecho de que Bartolozzi, aunque fatalmente señalado por el destierro y la enfermedad, nunca abandonase su dedicación al entretenimiento de los niños: primero en París y, finalmente, en el exilio mejicano, organiza espectáculos teatrales, interviene en programas radiofónicos para niños y continúa ilustrando cuentos infantiles casi hasta las vísperas de su muerte.

La simple exposición cronológica de la producción para niños de Salvador Bartolozzi hace evidente que su estudio desborda ampliamente los cauces de la investigación literaria. Justamente, uno de los factores que definen la modernidad de sus creaciones radica en la diversidad de medios de los que se sirve para acceder al público infantil, aprovechando al máximo todas las posibilidades a su alcance, explotando su posición de prestigio y sus excelentes relaciones con editores, empresas periodísticas y compañías teatrales; por ende, Bartolozzi, maneja diversos resortes publicitarios para, poniendo en práctica su conocimiento de diversas técnicas de promoción, potenciar la mayor difusión de sus libros y espectáculos. De esta forma, el dibujante acierta a configurar un concepto múltiple, absolutamente novedoso, del entretenimiento infantil: construye unos personajes de rasgos perfectamente definidos e inmediatamente identificables por su imagen y los presenta al lector en cuentos ilustrados, revistas infantiles e historietas y ante el espectador como protagonistas de piezas de guiñol, de comedias infantiles e, incluso, como estrellas de la pantalla. En suma, si bien lo literario es un elemento fundamental, por sí mismo no basta para la comprensión cabal de la producción para niños de Bartolozzi, basada en un lenguaje complejo —que engloba tanto al arte del dibujo en sus cuentos e historietas, como a los elementos espectaculares en su teatro— y construida en un proceso de adaptación al negocio editorial, periodístico y teatral, con el objetivo de lograr una óptima comunicación con su público. Si desde el punto de vista de la ortodoxia crítica otros autores como *Antoniorrobles* o *Elena Fortún* pueden superarlo en calidad literaria, nadie en su tiempo iguala a Bartolozzi en eficacia y dominio de su relación con el lector; factor éste imprescindible para valorar el alcance de la literatura y el teatro dedicados a los niños, que —a menudo parecen obviar los estudios literarios— discurren por distintos parámetros a los propios de la literatura y el teatro para adultos.

Naturalmente, el proceso descrito tiene mucho de intuitivo y en absoluto parte de un proyecto prefigurado; el dibujante fue ampliando sus cauces expresivos a medida que otras facetas de su producción le fueron abriendo posibilidades de acción: así, la ilustración gráfica es el paso previo a la escritura de cuentos e historietas; su especialización como escultor en trapo facilita la creación del guiñol "Teatro Pinocho" y su trayectoria como escenógrafo la realización de sus espectáculos teatrales. Obviamente,

fueron el mismo desarrollo de su narrativa para niños y la extraordinaria respuesta del público lector, los estímulo inmediatos que impulsaron al artista ensayar distintas fórmulas para agradar a esa masa de seguidores de sus héroes. En este sentido, los espectáculos teatrales deben entenderse como la culminación de su esfuerzo por ofrecer un producto cada vez más atractivo; en su teatro, Bartolozzi despliega su formidable capacidad de trabajo y todo su saber como dibujante, decorador y figurinista o muñequero, y por ende asume tareas de dirección y promoción comercial del espectáculo. En contrapartida, semejante tarea le proporciona mayor satisfacción que ninguna otra de sus ocupaciones anteriores; así se desprende del tono de una entrevista concedida en 1933 —que contrasta con aquel talante pesimista que mostrara en 1927 al hacer balance de su trayectoria como ilustrador— en la cual, con extrema sencillez, Salvador Bartolozzi resumía el conjunto de su producción para niños, explicando sus motivaciones y sentimientos:

> —Mi acendrada simpatía por los niños ha sido la causa principal. Yo siempre, [...] en todos mis dibujos he tratado de crear personajes que pudiesen interesar a los niños. Más tarde, con esos mismos muñecos se me antojó hacerlos protagonistas de hazañas fantásticas, publicadas en la prensa, hasta que, acordándome del primitivo guignol, ideé otras historietas representables. Y aquí está el esfuerzo de todo esto y su logro. Para los niños fue hecho y por los niños he conseguido el éxito. Y ahora, en estas secciones de los días festivos, a las cuatro, que es cuando se representan mis humildes obras, me siento más dichoso oyéndoles palmotear[2].

Ya en su tiempo, Bartolozzi recibió —junto a su compañera Magda Donato, Antonio Robles y *Elena Fortún*— el reconocimiento público por su labor, en el homenaje a los cuentistas españoles que, con motivo de la I Exposición del Libro Infantil organizada por la Cámara Oficial del Libro, tuvo lugar en enero de 1936 en el madrileño Círculo de Bellas Artes; se premiaba así su amplia trayectoria en pro de un género que por entonces se mostraba en franca expansión y con muy halagüeñas expectativas de desarrollo inmediato[3]. Frustrados tales augurios por el devenir de las circunstancias históricas, hubo de transcurrir casi medio siglo hasta que, tras un periodo de absoluto silencio y olvido, en la conmemoración del primer centenario del nacimiento del dibujante, Carmen Bravo-Villasante y García Padrino recuperaran la memoria de un autor fundamental en la historia de la moderna literatura y el teatro para niños en España.

1. Salvador Bartolozzi y la renovación de la literatura y el teatro para niños en España.

Una de las características esenciales de la producción para niños de Salvador Bartolozzi, es la modernidad de su postura como autor respecto a los lectores y espectadores a quienes se dirige, con un planteamiento innovador, opuesto al de los literatos y dramaturgos de la tradición inmediata. El dibujante parte de una nueva consideración del niño como receptor específico, como sujeto que demanda un tipo determinado de narrativa y teatro, apropiado a su edad y sus gustos; el niño pasa a primer plano y no es ya no el objeto de un propósito aleccionador dirigido por sus padres y preceptores y encaminado a un fin educativo o moralizador.

El dibujante afronta sus creaciones para niños a partir de una forma peculiar de pedagogía intuitiva, concebida desde unos planteamientos basados por una parte en su propia experiencia profesional —en su labor para la editorial Saturnino Calleja pudo familiarizarse con los mecanismos de producción y promoción del libro para niños y constatar en la práctica comercial la respuesta del lector ante distintos tipos de oferta—, pero también, acordes con el entorno intelectual y artístico en el que se desenvuelve. Al respecto, es más que previsible su identificación con un modelo de educación progresista, en la línea de los postulados de la Institución Libre de Enseñanza; por otra parte, resulta básica para entender su obra su coincidencia con el espíritu de libertad creativa y la tendencia renovadora y rupturista de Ramón Gómez de la Serna y el grupo de Pombo, que Bartolozzi asume plenamente en sus creaciones para niños. La conjunción de tales circunstancias, unidas al personal talento de un artista de por sí depurado y moderno, determinan la calidad innovadora de la obra para niños del dibujante madrileño y explican la razón de la excelente acogida que merecieron por parte de sucesivas generaciones de niños de la época.

1.1. Ruptura con el modelo aleccionador de la literatura para niños decimonónica: del "instruir deleitando" al "mejorar divirtiendo".

Desde sus primeros cuentos para niños, Bartolozzi se enfrenta radicalmente al criterio dominante en la literatura infantil de la época de la Restauración; un periodo en el cual el interés creciente por el niño viene lastrado por la distorsión que supone la obsesión pedagógica: el menor es considerado esencialmente como educando, mero "proyecto de adulto", y el "instruir deleitando" se impone como objetivo de la mayor parte de autores y editoriales que se especializan en el lector infantil. García Padrino observa que la intencionalidad educativa se convierte en esta época en un aspecto inseparable de los móviles literarios: el libro para niños se concibe como prolongación y complemento de la escuela y ello se traduce en un permanente tono aleccionador, con diversos matices según la orientación ideológica de sus promotores, ya fueran partidarios del modelo mayoritario, dentro de los cauces de la Iglesia Católica, o simpatizantes de opciones alternativas desde el liberalismo laico hasta las posiciones libertarias[4]. En suma, la proyección sobre la creación literaria de la característica preocupación pedagógica de la época —por otra parte, absolutamente justificada en un país con un altísimo índice de analfabetismo, alrededor del sesenta por ciento todavía en 1910—, daba lugar a productos literarios inadecuados y absolutamente lastrados por su punto de vista adulto y paternalista frente al lector. Otro tanto sucedía con el teatro para niños, cuyo desarrollo comercial fue además mínimo en la mayor parte del periodo, y parecía limitado exclusivamente al ámbito privado o a las escuelas y parroquias.

Frente a estos modelos, en la producción literaria y teatral de Bartolozzi se refleja una comprensión intuitiva de la especificidad de la personalidad infantil y de su característica espontaneidad que le vinculan de forma más o menos directa con la línea educativa de la Institución Libre de Enseñanza. Dentro del proyecto de formación regido por una ideología liberal y laica, el libro y el teatro para niños cumple un papel específico, pero ya fuera del contexto escolar: el dibujante busca exclusivamente divertir y entretener al niño y deja para los maestros el papel de educarlo. Constituye un signo evidente de la identificación de Bartolozzi con los planteamientos progresistas de la Institución, su decisión de confiar la educación de sus propios hijos a uno de sus centros docentes: el Instituto Escuela; un centro de ensayo pedagógico —al que acudieron los hijos de la mayor parte de la intelectualidad madrileña de la época[5]— que aplicaba las más avanzadas técnicas de enseñanza. En sus aulas se pone en practica la coeducación, se reduce el componente memorístico, potenciando los exámenes por escrito, se prescinde casi absolutamente de los libros de texto, sustituidos por los apuntes en clase, y se asignan horas al deporte, a actividades artesanas y al arte, con el complemento de visitas a museos madrileños y excursiones a provincias limítrofes. Así pues, Bartolozzi optaba para su familia por modelo educativo alternativo, basado en la moderna pedagogía, racionalista, laico y humanista; un modelo que en el campo de las lecturas tendría su correspondencia en la antítesis de los inevitables Catecismos, postulados por el patrón conservador de la Iglesia, o del tono aleccionador del inevitable *Juanito* de Parravicini, todavía vigente como libro de texto en las desasistidas escuelas primarias públicas del periodo[6].

No era ajeno don Saturnino Calleja, a un propósito moralizador y docente en la comprensión de la labor del editor; objetivo planteado casi como una cruzada pedagógica respecto a la literatura para niños. Sin embargo, al mismo tiempo, guiado por los intereses comerciales de la empresa, había tenido el acierto de difundir en su catálogo, junto a libros de carácter instructivo, una amplia oferta de obras de entretenimiento, desde los cuentos clásicos de Perrault, Grimm y Andersen —base de los célebres Cuentos de Calleja— a la novelas de aventuras de Emilio Salgari. Por su estrecho contacto con la casa editorial, Salvador Bartolozzi hubo sin duda alguna de comprobar la predilección del lector infantil y juvenil por estos productos, especialmente por la literatura de evasión del popularísimo autor italiano, y el rechazo ante otro tipo de libros impuestos como prolongación de la escuela. Así, desde una posición opuesta al conservadurismo ideológico de Saturnino Calleja, el dibujante optará en su escritura por la reformulación de dicha literatura de evasión, adaptándola al lector moderno y aboliendo definitivamente cualquier forma de propósito docente.

De esta voluntad de comprensión de la personalidad del niño y la renuncia al adoctrinamiento y el paternalismo se desprende una de las características esenciales de la escritura de Bartolozzi: su disciplina estricta en pro de un lenguaje adecuado a la mentalidad infantil, en absoluto determinado por los modelos de la literatura para adultos. El conjunto de su trayectoria ilustra un proceso de adecuación de su escritura a dicho objetivo, desde unos comienzos algo rudimentarios hasta el pleno dominio de sus recursos; en un mismo plano, en la búsqueda de la creación de un producto atractivo para el niño, ha de situarse además el papel prioritario de la imagen en sus cuentos e historietas o la posterior preocupación por la plasticidad de sus espectáculos teatrales[7]. Esta disciplina le aparta de los cauces ortodoxos de la creación literaria, moviéndole, por ejemplo, a renunciar al concepto de originalidad: consciente de la sucesiva renovación de su público lector en intervalos de tiempo relativamente breves, Bartolozzi no excluye la repetición de fórmulas antes empleadas y la reelaboración de motivos conocidos; así, pueden encontrarse relatos paralelos con ligeras variantes en las colecciones de Pinocho, en los cuentos de Pipo y Pipa o en sus comedias infantiles. Por otra parte, la comprensión del dibujante de servir a un público muy concreto se traduce en el reflejo preciso de la actualidad, a través de alusiones a motivos o personajes —célebres ases del deporte, aventureros o incluso figuras de la política— que va actualizando de forma permanente en el curso de su producción.

Fue a partir de la puesta en marcha de sus espectáculos teatrales, a finales de la década de los veinte, cuando Bartolozzi expuso públicamente su concepción de la literatura y el teatro para niños en algunas entrevistas con propósito promocional. La declaración más significativa coincide precisamente con la presentación del "Teatro Pinocho" y, si bien se refiere específicamente a dicho espectáculo, algunas de sus consideraciones son aplicables al conjunto de su producción para niños. El dibujante, en boca de sus personajes, expresa la apuntada oposición radical a un tipo de literatura aleccionadora, que buscaba imponer al menor el punto de vista adulto:

> ¡Nada de esa literatura que se llama infantil, que encanta a los mayores y aburre indefectiblemente a los pequeños! ¡Nada de filosofías ni lirismos anticuados, ocultos hipócritamente bajo la máscara de la ñoñez! ...
>
> [...] Todo debe responder a un objeto único, al lado del cual todo me parece insoportable. Ese objeto único es divertir a la chiquillería; pero nada más que divertirla. No intentar educarla ni moralizarla, porque, como yo le he oído a Bartolozzi, la moral suprema está, para el niño en la risa franca, sincera, que brota espontáneamente sin segunda intención de ninguna clase.
>
> [...] -A la vieja frase de "instruir deleitando" se debe sustituir con esta otra: "Mejorar divirtiendo", y es que, como el hombre, el niño que ríe sanamente se hace bueno; para un chiquillo, hay mayor elevación moral y espiritual en una carcajada sencilla y clara que en una moraleja triste o dulzona.

El creador de Pinocho da cuenta igualmente de la absoluta especificidad de la escritura para niños, fuera de los cauces canónicos de la literatura:

> - No le oigo decir otra cosa a Bartolozzi. No ha de importar el nombre del autor ni su talento ni aun el mérito literario de la obra; lo único que le interesa es que la comedia se preste a una representación animada y divertida... [8]

Así pues, a partir de la negación de un modelo de literatura con propósitos educativos y de la consideración de la especificidad del público infantil, Bartolozzi se plantea la finalidad básica de divertir al niño, y para responder a dicho objetivo opta por el recurso del humorismo y la fantasía. En este sentido, participa con su "mejorar divirtiendo" del espíritu de Ramón Gómez de la Serna y el grupo de Pombo: Bartolozzi coincide con el ramonismo en la actitud bondadosa ante sus lectores, en la búsqueda de su "sencilla amistad" y el rechazo de aquellos escritores "adversos al género humano y a la amenidad" que "avasallan al lector" —especie mayoritaria en el género infantil de la época—; en el ofrecimiento, por contra, del "libro fácil, variado, original" y en la manera libérrima y personal —tanto en la simplicidad del lenguaje como en la potenciación de las relaciones texto—imagen— frente a las fórmulas

establecidas[9]. No parece casual la coincidencia en Pombo de figuras imprescindibles en la evolución de la moderna literatura infantil española; junto a Bartolozzi y al editor Rafael Calleja, mostraron temprano interés por el lector infantil el propio Ramón —aunque sólo de forma ocasional— Tomás Borrás, José Zamora y, con mayor fortuna, Manuel Abril y escritores más jóvenes como Magda Donato, José López Rubio, *Antoniorrobles*. Sin olvidar el característico individualismo y el rechazo a un espíritu de escuela que definen a los pombianos, pudiera hablarse respecto a la literatura para niños, de la existencia de un principio común que anima a los autores citados y se manifiesta en sus producciones; así lo observa Carmen Bravo-Villasante al presentar la original e injustamente olvidada narrativa infantil del polifacético Manuel Abril y señalar sus contactos con el grupo de Pombo:

> La gracia, la invención disparatada, la paradoja, el estilo de greguería, por calificarlo así, eran elementos distintivos de las narraciones de Manuel Abril. El absurdo como medio de ruptura reinaba en estos cuentos singulares de la nueva narrativa, que establecía una línea divisoria con todo lo anterior.
>
> El grupo, porque en verdad se trataba de un grupo renovador, de escritores e ilustradores, tenía de común la ilusión alegre de divertir a los niños con sus números circenses literarios y sus graciosas parodias de los tópicos tradicionales.
>
> [...] La renovación del estilo, de los personajes y del lenguaje es propia de los ramonianos, y Manuel Abril lo es, con las peculiaridades de su propia personalidad. A él le cabe, como a Bartolozzi, a Magda Donato, a *Antoniorrobles*, a *Elena Fortún*, la gran renovación de la literatura infantil española [...][10]

Más allá de sus vínculos amistosos o de la coincidencia en publicaciones periódicas, como las páginas de *Los Lunes de El Imparcial* o el semanario *Pinocho*, existe una evidente identidad en la producción literaria para niños de los pombianos y resulta patente el intercambio fluido entre autores como Bartolozzi, Magda Donato, Manuel Abril y *Antoniorrobles*; todos comulgan en el rechazo frontal al patrón aleccionador y en su apuesta por el humor como vía idónea para llegar al lector. Sin formar una escuela organizada, los pombianos caminan por sendas paralelas en la renovación de la literatura para niños, y subyace en sus creaciones la huella del magisterio de Ramón, de su humorismo y de su concepción subversiva y libérrima de la creación literaria[11]. Resume muy gráficamente este espíritu la imagen, difundida por toda la prensa de la época, de los tres singulares Reyes Magos que recorrieron las calles madrileñas en 1935: Ramón, Bartolozzi y *Antoniorrobles*, a bordo de un automóvil-exposición repartiendo cuentos a los pequeños, en la cabalgata organizada por la Agrupación de Editores Españoles con fines benéficos[12].

1.2. La nueva literatura para niños ante la tradición inmediata.

La consolidación de la corriente renovadora de la literatura para niños en España a partir de la segunda década del siglo XX se cimenta en primer lugar en el rechazo a las señaladas características de la tradición inmediata —su lastre aleccionador, el paternalismo o la inadecuación del lenguaje— pero también a partir del conocimiento amplio y riguroso de ésta; tanto Bartolozzi como el resto de autores citados basan en gran medida su producción en la revisión de la literatura para niños precedente, sacando el máximo provecho de sus valores más positivos y aplicando sobre ella recursos innovadores como el humor y el disparate. En este sentido, el dibujante disfrutaba de una privilegiada posición por su larga vinculación a la editorial Calleja, y su acceso al más completo catálogo de libros para niños de la época.

Uno de los elementos de la tradición inmediata que informa la nueva literatura para niños y es ingrediente básico en la narrativa y el teatro de Bartolozzi es la recuperación de la poesía y el cuento folklóricos y su adaptación a los géneros de la literatura infantil según el paradigma de los autores del romanticismo europeo. España no fue ajena al interés por la recopilación y reelaboración del material folklórico y, ya desde la primera mitad del XIX, se aplicaron a su adaptación al público infantil autores como *Fernán Caballero*, aunque sin el rigor científico y el respeto estricto a la conservación de los elementos originales propia de sus modelos, los románticos alemanes, franceses o eslavos[13]. Entre los

autores para niños inspirados en el cuento folklórico más próximos a la promoción de Bartolozzi, destaca el jesuita Luis de Coloma, cuya obra, aunque condicionada por su declarado propósito de instrucción moral, prefigura ya características de los modernos cuentistas españoles; Coloma reproduce con frescura y espontaneidad el tono popular de la narración oral, se ajusta con mayor rigor a los elementos del cuento tradicional y, por ende, potencia mecanismos de acercamiento al lector como las referencias de actualidad o al entorno familiar —recursos sistemáticamente utilizados en la narrativa y el teatro de Bartolozzi—. También los relatos que Juan Valera escribió siguiendo con fidelidad el modelo de Perrault, Andersen o Musäus anticipan muchos de los aciertos de los modernos narradores; como es norma habitual del conjunto de su obra, Valera rechaza cualquier intención educativa o moralizante y expresa su intención de divertir sin más, aunque sus narraciones pecan quizá de un lenguaje demasiado artificioso y por su tono no parecen específicamente dirigidas al lector infantil. A él se debe, además, el primer intento de aclimatar la tradición de los cuentos orientales, tan del gusto de los escritores para niños del periodo de entreguerras[14].

Sin embargo, las obras que ejercieron mayor influencia fueron las traducciones de los autores europeos inspirados en los cuentos folklóricos, en especial. las de los hermanos Grimm y el danés Andersen. Justamente, en su difusión, iniciada a partir del último cuarto del siglo XIX, jugó un papel fundamental la editorial Calleja que, pese a sus discutibles criterios de traducción y adaptación, consolidó la popularización de la obra de los autores citados, convirtiéndola en punto de referencia ineludible para los cuentistas españoles del primer tercio de siglo[15]; sus motivos y personajes —junto a los de otros clásicos como Perrault o Mme. Beaumont— fueron sistemáticamente revisados y reelaborados desde el humor, la parodia o, incluso, reducidos al disparate en las creaciones de Bartolozzi, Magda Donato y Manuel Abril; autores que, al mismo tiempo, procuraron emular la fidelidad de los cuentistas europeos a los esquemas del cuento tradicional[16]

Fueron igualmente objeto de interés las recopilaciones de poesía, canciones y juegos infantiles tradicionales españoles, estudiados con rigor desde la década de los ochenta del XIX, cuando la emulación de las sociedades de folkloristas europeos, se traduce en la implantación de un criterio más riguroso en la investigación del folklore nacional. En el campo de la poesía surgieron valiosos frutos, como la recopilación dirigida al público infantil que Fernando Llorca publicó en 1915, *Lo que cantan los niños*; fue esta una veta óptimamente aprovechada por los modernos autores para niños que, como el propio Bartolozzi, insertarán con frecuencia breves poemas populares en sus relatos o en sus comedias infantiles[17]. Otra de las formas de la tradición popular decimonónica a la que, muy en particular, Salvador Bartolozzi recurre sistemáticamente son las tradicionales aleluyas o aucas; un género, renovado en su tiempo por humoristas gráficos como Robledano o Echea, que influyó de forma decisiva en la evolución de la historieta española y cuyos motivos e iconografía —las versiones de "el mundo al revés" o "los modernos patagones"— fueron fuente de inspiración para cuentistas e ilustradores.

Al margen del folklore, la narrativa y el teatro de Bartolozzi se nutre de otros géneros de indudable atractivo para los lectores infantiles y juveniles de la época, y en particular de la novela de aventuras de uno de los valores seguros del catálogo de Calleja: Emilio Salgari; el dibujante se apodera de sus espacios exóticos y de sus personajes extraordinarios, piratas, salvajes caníbales o indios. Se inspira asimismo en otro de los más populares narradores del XIX, Julio Verne, cuyas novelas de anticipación científica habían sido ya emuladas por autores para niños como Muñoz Escámez, colaborador de Calleja; sin embargo, frente a los propósitos de divulgación científica de este, el dibujante somete al humor disparatado y la parodia a los personajes y motivos de Verne[18]. A estas fuentes han de añadirse las obras de otros autores clásicos de la literatura de aventuras como Mayne Reid o Defoe, así como la adaptación de géneros de la literatura popular para adultos, y especialmente los relatos policiacos y detectivescos que proliferaron desde el último tercio del XIX.

Por otra parte, Salvador Bartolozzi y los modernos escritores para niños cuya obra comienza a consolidarse en la década de los veinte, disfrutaron de la sólida base de un mercado en expansión, merced al esfuerzo editorial iniciado desde el último tercio del XIX por empresas como Bastinos, primera en

concebir el libro infantil como producto diferenciado, Calleja, decisiva en su desarrollo industrial, creativo y comercial, u otros impresores y libreros como Hernando, Manuel Tello o Fernando Fé, de labor más limitada. A esta iniciativa editorial se sumarán además, en el primer tercio del XX, empresas pujantes como Rivadeneyra, Calpe, Juventud, Aguilar o CIAP, y diversas publicaciones periódicas y semanarios infantiles, cuyas páginas fueron plataformas básicas para la difusión de la obra de los más jóvenes autores[19].

I. NARRATIVA PARA NIÑOS DE SALVADOR BARTOLOZZI: CUENTOS ILUSTRADOS E HISTORIETAS.

1. Salvador Bartolozzi y la editorial Calleja: el Pinocho español (1917-1927).

La trayectoria de Salvador Bartolozzi en la editorial Saturnino Calleja, así como su estrecha relación de amistad con Rafael Calleja, fueron circunstancias decisivas en el punto de partida de su dedicación a la narrativa infantil. El dibujante comenzó a colaborar como ilustrador en la editorial desde finales de la primera década de siglo y, junto a trabajos de diversa índole —como el ya reseñado de La Novela Ahora o algunas de las novelas de Emilio Salgari—, realizó hasta 1915 dibujos para algunas de las colecciones dirigidas al lector infantil. Fue tras la muerte del fundador en 1915 cuando, nombrado por Rafael Calleja director artístico de la casa, Bartolozzi jugó un papel destacado en los planes de renovación iniciados por la editorial y gozó al mismo tiempo de mayor libertad de acción para llevar a cabo sus propios proyectos[20].

Rafael Calleja y Bartolozzi eran amigos desde el regreso del dibujante de París y, como se señaló, ambos coincidieron en el entorno de Ramón Gómez de la Serna —quien conocía desde la infancia a los hermanos Calleja—. Como testimonia su participación en las escogidas tertulias que precedieron a la fundación de Pombo, Rafael compartía los ideales estéticos innovadores del entorno de Ramón, algunas de cuyas obras editó; no obstante, al parecer, también heredó cierta fidelidad al pensamiento conservador y a la peculiar filosofía que don Saturnino había imprimido a la empresa editorial. Entre ambos polos, entre el afán modernizador y el compromiso de continuidad, ha de entenderse el criterio editorial de Rafael Calleja; por otra parte, hubo de compartir la dirección de la empresa con su hermano Saturnino con quien mantuvo divergencias que terminaron con la renuncia del primogénito en 1928[21]. Rafael hereda de su padre la concepción del papel creador del editor; sin embargo, mientras don Saturnino asumía esta función rol como una misión moral y docente, subrayando su responsabilidad en la educación de la sociedad, su primogénito se muestra más inclinado por los ideales esteticistas del modernismo: recuérdese su citada conferencia de 1921, en la que definía al editor como "creador de libros bellos" e identificaba su actividad con la creación artística —"Todo artista conoce esa emoción indescriptible de contemplar la obra realizada. Haberla sentido es la prueba definitiva del editor"—[22]. Padre e hijo coincidieron, no obstante, en las estrategias comerciales de la empresa, en la diversificación de los contenidos y presentación de sus productos para llegar a distintos sectores de público lector, en la importancia del los mecanismos promocionales, así como en sus peculiares y discutibles relaciones con escritores, traductores e ilustradores[23].

Por lo que se refiere a las ediciones infantiles, García Padrino señala la práctica libérrima que impuso don Saturnino Calleja en la adaptación de cuentos infantiles, en muchas ocasiones publicados sin indicación expresa del autor original ni de su traductor; la labor de éste último comprendía a su vez el papel de adaptador, españolizando los tipos, detalles y ambientes y adoptando un lenguaje castizo. Lo que puede parecer hoy una práctica abusiva y poco respetuosa, respondía simplemente al propósito divulgador del editor llevado hasta sus últimas consecuencias: de esta forma, el editor se postulaba como creador, por encima de los autores, propiciando la identificación genérica de sus publicaciones como "Cuentos de Calleja". Con idéntico objetivo, la editorial prima el trabajo de sus ilustradores, consciente de la importancia de la imagen en la presentación del libro infantil; paradójicamente, frente al anonimato de autores y traductores, la firma de los dibujantes —en la primera etapa, los Manuel Ángel y Méndez Bringa, encargados de las publicaciones más ambiciosas, o el popular Cilla, Ángel Díaz Huertas, Regidor, Picolo y Elías Corona— era debidamente indicada en cada una de sus ediciones[24].

Desde estas premisas, que se mantuvieron en la etapa de dirección de Rafael Calleja, puede comprenderse la situación de privilegio que, en principio desde su papel de ilustrador, Bartolozzi alcanzó en la editorial; situación que, lógicamente, se consolida partir de su nombramiento como director artístico en 1915. El dibujante impulsa entonces la renovación de la presentación de los productos, las mejoras técnicas —como la impresión en offset— y la ampliación de la plantilla de colaboradores gráficos, incorporando a las mejores firmas de su promoción, los Penagos, Ribas, Zamora, Echea o Marco, entre otros[25]. Como mayor novedad entre sus productos para niños, Calleja lanza en esta nueva etapa la colección "Cuentos de Calleja en colores", cuadernos encuadernados en rústica, con tricomías y cuatricomías en paginas interiores y mayor formato que los tradicionales "Cuentos de Calleja". Y de las ocho series de las que constaba la nueva colección Bartolozzi se reserva una para sí, en la que presenta a partir de 1917 su primer trabajo como escritor infantil: las nuevas aventuras de Pinocho.

El dibujante parece enfrentarse a la escritura de los volúmenes de la "Serie Pinocho" aparentemente sin ningún tipo de plan prefigurado; tal vez se trataba de aprovechar las posibilidades del atractivo personaje de Collodi en una serie en la que se diera continuidad a sus aventuras, pero sin mayores expectativas. En esencia, las primeras entregas respondían a similares características de otros productos para niños de la editorial: se trataba de una adaptación libérrima, aderezada por el lenguaje castizo y la españolización del personaje, que además aparecía sin indicación de su autor —la firma de Bartolozzi sólo constaba como responsable de las ilustraciones—. Sin embargo, la buena respuesta de los lectores y la propia iniciativa del autor de dotar a su Pinocho de unas características propias, ajenas al modelo de Collodi, pudieron determinar la prolongación de una colección que terminaría por convertirse en uno de los productos más populares y rentables del catálogo de Calleja.

La propia evolución de la colección pone en evidencia la falta de plan previo en su concepción, e ilustra el proceso de aprendizaje y el paulatino perfeccionamiento de su autor en el estilo de la escritura y el dominio de los recursos narrativos. Bartolozzi va construyendo la personalidad del héroe a lo largo de los primeros números en relatos cuyo lenguaje algo descuidado y esquema narrativo desigual denotan la inexperiencia del autor primerizo; no obstante, pronto adquiere el dominio suficiente de una serie de fórmulas que hacen del Pinocho español un producto literario de notable calidad y seguro atractivo para el lector de su tiempo; este proceso se manifiesta también en el plano de la imagen, que lógicamente, el dibujante cuida con especial atención, consiguiendo una progresiva adecuación al texto de las ilustraciones y elementos tipográficos. La experiencia y soltura adquiridas permiten a Bartolozzi mejorar la calidad de su escritura y acelerar su ritmo de producción: así, mientras entre 1917 y 1923 salen al mercado catorce episodios de la "Serie Pinocho", en los cuatro años siguientes aparecen hasta treinta y cuatro nuevas entregas que forman la "Serie Pinocho contra Chapete"[26]. En realidad, los cuarenta y ocho títulos de la colección corresponden tan sólo a treinta y dos distintos cuentos, puesto que Bartolozzi recurre con cierta frecuencia a su publicación en dos entregas; una estrategia que favorecía los intereses comerciales de la empresa editorial —era habitual, por ejemplo en La Novela de Ahora—, pero que también permitía al autor desarrollar narraciones más complejas y potenciar las expectativas del lector[27].

Las dos series de cuentos de Pinocho son, sin duda, más irregulares que la posterior colección *Aventuras maravillosas de Pipo y Pipa*, en la que Bartolozzi desarrollará con plena madurez sus dotes de cuentista; sin embargo, por su novedad y el alcance de su difusión suponen un acontecimiento fundamental en la historia de literatura infantil española: por primera vez unos personajes literarios como Pinocho y Chapete, creados por un autor español, arraigaban con verdadera fuerza en los gustos de un sector tan exigente y casuístico como el de los lectores infantiles, adquiriendo el rango de clásicos entre las sucesivas generaciones de niños de la época.

1.1. Evolución de la colección de cuentos de Pinocho: la construcción del héroe.

La producción para niños de Bartolozzi se caracteriza por el papel fundamental que el autor atribuye al héroe literario, base sobre la cual cimenta la narración y escenificación de la fábula. Bartolozzi parece asumir la escritura desde su formación como dibujante y, siguiendo un proceso muy habitual en el género de la historieta, diseña la apariencia externa de sus personajes protagonistas fijando los rasgos de

su imagen, para después ir delimitando su personalidad literaria en el curso de sucesivas narraciones. Aunque el proceso pudiera parecer más complejo en el caso de Pinocho —debido a las implicaciones que supone el hecho de adaptar un personaje ajeno— no deja de resultar paralelo al seguido por el dibujante en "Aventuras de Pipo y Pipa"; en ambos casos —y, como se verá, de manera obvia en el segundo— Bartolozzi sitúa al personaje en el escenario y, a partir de ahí, le enfrenta a muy diversos esquemas narrativos que lo enriquecen y terminan por definir sus rasgos característicos.

Como apunta García Padrino, debe subrayarse la primacía y originalidad de Bartolozzi en "la forja literaria" de héroes infantiles sobre el resto de autores españoles; una singular capacidad que tan sólo consigue igualar *Elena Fortún* con sus populares Celia y Cuchifritín. El dibujante crea un tipo peculiar de "cuento de héroe" abierto a diversas fórmulas narrativas, desde el cuento folklórico a la novela de aventuras. Desde este punto de vista, parece conveniente describir la colección de Calleja a partir de la evolución del personaje protagonista, distinguiendo tres etapas bien diferenciadas: en los primeros catorce episodios —los correspondientes a la "Serie Pinocho"— se presenta al muñeco de madera como el mismo personaje del cuento original de Collodi y sus peripecias como una prolongación absolutamente libre de aquellas aventuras; con el comienzo de la "Serie Pinocho contra Chapete" entra en escena su antagonista, el malvado muñeco Chapete; finalmente, en el curso de la misma serie, queda aclarada la identidad del Pinocho de Bartolozzi como personaje original y español, totalmente distinto de su homónimo italiano[28].

1.1.1. Las nuevas aventuras de Pinocho.

La editorial Saturnino Calleja publicó en 1912 la primera versión española de *Le aventure di Pinocchio* de Carlo Collodi (1883), traducida —y adaptada para los lectores españoles según los particulares criterios antes señalados— por Rafael Calleja, con portada de Bartolozzi e ilustraciones interiores de Chiostri procedentes de la edición italiana de 1901[29]. Tal y como señala María Esther Benítez, cuando Bartolozzi comenzó la publicación de sus relatos en 1917, la editorial alteró el último capítulo del cuento de Collodi en las reediciones siguientes, para enlazarlo con las que se presentaban como nuevas aventuras de Pinocho; una modificación esencial, puesto que el protagonista, aunque recompensado por el Hada, conservaba finalmente su condición de muñeco de madera y no se convertía en niño[30]. El autor de dicha alteración, el propio Rafael Calleja o Bartolozzi, introdujo algunas variantes en el último diálogo que, tras recibir la visita benefactora del Hada, mantiene Pinocho con su creador Goro —el Geppetto de Collodi— e incluyó como conclusión un párrafo en el que la narración adquiría un tono implícitamente promocional:

> —¡Qué felicidad! Ahora podremos vivir tranquilamente sin pasar privaciones... y además podré realizar mi sueño dorado.
>
> —¿Cuál es?
>
> —¡Viajar! Ver mundo y correr aventuras que me hagan famoso. Quiero que el nombre de Pinocho sea célebre e inmortal.
>
> Pinocho logró realizar cuanto soñaba, ¿Quién no conoce hoy sus maravillosas nuevas aventuras?
>
> En la China, en la Luna, en el fondo del mar, en el Polo Norte, en la India, en la Isla Desierta, en todas partes ha estado y ha dejado memoria imperecedera. Sus aventuras son hoy más populares que todos los libros, y no hay un muchacho que no sea amigo del gran PINOCHO[31].

Finalmente, una nota a pie de página remitía al lector a la "Serie Pinocho" de los "Cuentos de Calleja en colores".

La pretendida continuidad del personaje de Collodi respondía más al propósito de promoción de la editorial que a las intenciones de Bartolozzi, quien en sus nuevos cuentos selecciona tan sólo aquellos elementos de la personalidad del Pinocho original que considera adecuados a su propósito y varía de forma absoluta el curso de sus peripecias. Los signos de identificación con el cuento de Collodi más elocuentes deben buscarse tal vez en la imagen del personaje y, sobre todo, en las tres primeras portadas

en las que el dibujante mantiene la composición de su cubierta de 1912 presentando al muñeco en idéntica actitud y variando tan sólo los fondos y los detalles de su atuendo[32]. Las referencias directas en el texto al cuento original son muy escasas y poco significativas, con la sola excepción de algunos episodios de *Pinocho en Jauja*; un cuento que, como se ha de ver, constituye una rareza en el conjunto de la colección por la inclusión de una moraleja explícita[33].

No obstante, aunque Bartolozzi plantea desde un principio la independencia de su personaje del modelo italiano, no deja de potenciar los mejores hallazgos de Collodi, y las concomitancias de ambos Pinochos, español e italiano, son quizá más profundas que las generalmente señaladas por los autores que han estudiado la colección. En el curso de la "Serie Pinocho" Bartolozzi acierta a desembarazarse de los moldes aleccionadores que Collodi, pese a la gracia y fantasía de su cuento, no fue capaz de evitar; así, al eliminar la metamorfosis final del muñeco en niño, excluye el modelo del *Juanito* —el "niño santo, sabio, sano y social"— como destino ideal del protagonista[35]. El Pinocho de Bartolozzi responde desde su presentación al arquetipo de héroe tradicional, y desde tal condición arrostra con naturalidad sus rasgos más negativos —su glotonería y vanidad—: precisamente, el atributo físico que para Collodi simboliza el mal en la conciencia del muñeco, su larga nariz, es convertido por Bartolozzi en motivo de orgullo, distintivo de belleza y porte para su personaje. En contrapartida, el dibujante aprovecha las principales virtudes del personaje italiano, y en primer lugar, las posibilidades que para el cuento ofrecía la identidad de una marioneta dotada de vida propia, como personaje ideal para trasladar al lector con naturalidad a diversos planos de ficción; por otra parte, potencia en su Pinocho los rasgos cómicos ya presentes en la personalidad del muñeco de Collodi.

Estas semejanzas y antítesis se encuentran ya en el primero de los cuentos de la serie, *Pinocho, Emperador*, donde Bartolozzi incluye además la clave del conjunto de las narraciones de la colección: la voluntad del personaje convertirse en un héroe literario, determinada por su pasión por la lectura, con el referente explícito de Don Quijote:

> Pero la pasión dominante en Pinocho era la lectura. [...] Sus autores favoritos eran Salgari, Julio Verne y Mayne Reid; como el inmortal Don Quijote, pasaba las noches de claro en claro —lo cual es muy malo para la vista— devorando sus libros maravillosos; en su imaginación iban amontonándose naufragios, islas desiertas, salvajes antropófagos, bandidos de las Pampas [...] Y así, junto a la pasión de hacer el bien y a la de leer, fue surgiendo y desarrollándose en él una tercera pasión: la de las aventuras.
>
> Pero no las aventuras de los demás, no, sino las suyas propias; porque, vamos a ver, ¿por qué no habían de sucederle a él aquellas cosas extraordinarias? ¿Acaso le faltaban valor, inteligencia, ingenio, abnegación, heroísmo ni cualquier otra de las condiciones necesarias para realizar proezas como las que llenaban las páginas de aquellos libros deliciosos?
>
> ¿Faltarle? ¡Si, si! Poco había de tardar nuestro muñeco en demostrar al mundo que él, Pinocho, podía superar a todos los héroes habidos y por haber, realizando hazañas cuya fama gloriosa se extendería por toda la tierra.
>
> A tal punto llegó su obsesión, que decidió poner en práctica sus ideales. Y así, una noche, armado de todas sus armas y montado en un brioso corcel de cartón, salióse de su casa muy quedamente, dispuesto a recorrer el mundo en busca de aventuras. [35]

En los títulos siguientes de la "Serie Pinocho" se desarrolla esta voluntad de emulación no sólo respecto a los señalados referentes literarios, sino en general a los más populares géneros de la literatura infantil y juvenil, que Bartolozzi somete a parodia más o menos acertada. Para ello el autor invierte el esquema cervantino: el personaje literario no choca contra el prosaísmo de la realidad, sino que su naturaleza de personaje contemporáneo, pone en cuestión los mundos literarios con los que entra en contacto. Pinocho, aun siendo muñeco, vive en el presente de sus lectores de 1917, y, por ende, es español y —como se indica ya en *Pinocho en la China* (1918) — madrileño.

Uno de los rasgos de modernidad con los que Bartolozzi enriquece de manera temprana la personalidad del muñeco es su identificación con el tipo de detective deductivo consagrado por Arthur

Conan Doyle; un aspecto que incorpora al personaje a partir de *Pinocho, detective* (1918) cuando, al enfrentarse a una banda de ladrones, decide actuar de acuerdo con las pautas de sus modelos literarios:

> ¡No en balde había leído todos los episodios de Sherlock-Holmes y de Nick Carter!

Pinocho asume el papel desde la parodia del estereotipo detectivesco: tras comprar una pipa, comienza a reflexionar "frunciendo el ceño de esa manera especial que sólo ponen los detectives", para después reducir a sinsentido el proceso de deducción; así, en una de sus primeras pesquisas realiza el imprescindible examen de la escena del crimen con la lupa, y concluye:

> —El ladrón es de Guadalajara, su padre ha sido municipal, tiene una cicatriz junto a una ceja y sabe tocar la bandurria.
> Por hoy basta[36].

Adquiere además la asombrosa capacidad de Holmes para el disfraz; una habilidad que en el relato multiplica hasta el absurdo: para descubrir y derrotar a los malhechores, sucesivamente aparece como individuo malcarado de los barrios bajos, mozo de taberna, caballero de frac, botones, revisor de tren, sacerdote, golfillo, camarero y judío, desarrollando una prodigiosa ubicuidad en ningún momento explicada por el narrador. Al final de *Pinocho, detective* se consagra la nueva personalidad del muñeco, que adquiere fama detectivesca mundial —"Su retrato se publicó en todas las revistas ilustradas"—, y se anuncia la continuidad de dicha faceta en sucesivas entregas:

> No tardaremos en volverle a ver persiguiendo malhechores, porque no en vano Pinocho ha sido proclamado en el mundo entero el sucesor del gran Sherlock-Holmes[37].

El planteamiento inicial de *Pinocho, inventor* (1921) incluye otra significativa novedad que certifica la casi definitiva configuración de la personalidad del protagonista y su consagración como héroe literario: si en las doce entregas precedentes era Pinocho quien procuraba emular modelos procedentes de sus lecturas, a partir de ahora serán ya los propios personajes del mundo de la ficción quienes acudan en su busca demandando su intervención; en este caso, el muñeco recibe una misiva de un personaje de cuento de hadas, la princesa Rosa-Luz del Reino Florido, en la que esta declara:

> He leído todas sus maravillosas aventuras, y solo tengo confianza en usted"[38]

Para llegar a este momento, el dibujante había insistido ya en episodios anteriores en la creciente fama de su personaje: así, en *Pinocho en el fondo del mar* (1919) el brujo del mar exclama: "¡Pero hombre! ¿Crees tú que hoy puede haber una persona culta que no conozca al famoso muñeco de madera?"; pregunta retórica a la cual, ya sin ironía, da más adelante respuesta el propio protagonista:

> -En todas [partes] tengo amigos. Lo soy de todos los niños de España y de América. No hay héroe más conocido que yo, aunque me esté mal el decirlo[39]

Otros rasgos secundarios se añaden en distintos episodios al perfil de Pinocho, como la progresiva humanización que supone la parodia de su naturaleza heroica; por ejemplo, en *Pinocho en la China*, el muñeco sufre un trance humillante en su momento de máxima gloria, tras el triunfo sobre los enemigos:

> Una paloma extraviada vino a posarse sobre la nariz de Pinocho, sin duda creyendo que era una rama, y sin consideración al héroe se condujo de un modo indecoroso... ¡Las palomas no tienen miramientos con nadie! [40]

1.1.2. Pinocho contra Chapete.

Tras la publicación de los catorce números que integran la "Serie Pinocho", para evitar el agotamiento de la fórmula Bartolozzi tuvo el acierto de crear el personaje de Chapete, el feroz antagonista de Pinocho. En la cubierta posterior de los nuevos números, un texto anunciaba el inicio de esta nueva etapa:

> NUEVA SERIE— PINOCHO CONTRA CHAPETE.
> La noticia ha recorrido el mundo rápidamente, despertando viva emoción en todas partes.

Pinocho tiene un rival. Ese rival es CHAPETE: un terrible muñeco de trapo que pretende eclipsar la gloria del heroico y famosísimo muñeco de madera. Se cuentan de CHAPETE historias infinitas; es astuto como la serpiente y fuerte como el león; mas feo que Picio y más listo que Cardona. PINOCHO, que ha pasado los trances más temerosos y ha vencido en las más descabelladas empresas, no tuvo nunca ante sí otra como esta de luchar contra CHAPETE.

En los tres primeros cuentos de la "Serie Pinocho contra Chapete" el autor delimita perfectamente el perfil del nuevo personaje; si en el caso del héroe hasta entonces había obviado sus antecedentes remitiéndose a las *Aventuras de Pinocho* de Collodi, respecto a Chapete, desvela desde un principio su origen y características. En *Chapete reta a Pinocho* (1925), describe con cierto detalle su apariencia:

Chapete es un muñeco de trapo. Su figurilla resulta bastante cómica.

Es bajito y rechoncho como una pelota; sus ojos son redondos como los de las lechuzas; por nariz tiene un botón de nácar, y su boca, que sonríe constantemente, le llega de oreja a oreja. Su pelo imita fielmente al estropajo, y en la mejilla izquierda ostenta coquetonamente un lunar pintado.

Chapete es gordo; el serrín de que está relleno, mal repartido, le abulta por unos lados más que por otros; sus piernas son cortas; sus pies enormes y calzados con gruesas botas[41].

Antes de convertirse en "uno de los mayores héroes que han registrado las historias" Chapete es un simple muñeco puesto a la venta en un Bazar madrileño. El hecho de que esté dotado de vida propia obedece a una característica que Bartolozzi, remitiéndose aquí al cuento de Andersen *El firme soldado de plomo*, atribuye al conjunto de los juguetes, animados por la noche y convertidos en objetos durante el día. Como fuente más próxima, Bartolozzi parece acudir a una breve pieza teatral muy libremente inspirada en el cuento del autor danés: *Drama en un bazar*, de su amigo el poeta Ramírez Ángel, que el propio dibujante había ilustrado para su publicación en la revista *Por Esos Mundos* en 1911[42]. La obra de Ramírez Ángel, no dirigida al público infantil, participa de las características del teatro de ensueño modernista: escenifica la tragedia de unos muñecos de bazar dotados de alma y vida secreta que, encabezados por las figuras de la *commedia dell' arte* Arlequín y Polichinela, se rebelan contra su destino de ser vendidos y perecer como víctimas de los crueles niños; sin embargo, su propia naturaleza semejante a la de los humanos, desencadena las pasiones encontradas —la envidia de Polichinela hacia Arlequín— y conduce al grupo a un destino fatal, la destrucción provocada por un incendio del establecimiento. Naturalmente, Bartolozzi busca un ángulo humorístico y presenta la figura de Chapete como un muñeco rebelde que con sus trastadas causa los mayores desmanes en las noches animadas de los muñecos del bazar[43].

En *Chapete reta a Pinocho* se subraya el rasgo fundamental del carácter de Chapete: es un muñeco "rematadamente malo", envidioso y cascarrabias, y su mente no descansa en la constante maquinación de diabluras. Con todo, su perfil viene matizado por ciertos rasgos positivos, en especial en su relación con otro de los personajes secundarios ahora introducidos en la serie: el perrito Voltereta: Chapete es el único de los muñecos del bazar capaz de sentir compasión por este juguete contrahecho —"era feo, muy feo. Por no sé qué causa, al fabricarle le habían puesto los ojos torcidos, el hocico exageradamente grande y las patas tan cortas que parecía uno de esos perritos de lujo que, como sabéis son los más feos del mundo"— que se había convertido en "el hazmerreír del Bazar"; ante las burlas de unos niños, Chapete le consuela y el perrito agradecido se convierte en su fiel acompañante: "Desde aquel día Chapete y Voltereta fueron inseparables"[44].

Nuevamente Bartolozzi se remite al modelo cervantino, en un proceso paralelo al seguido por Pinocho, para explicar la decisión de Chapete de convertirse en el émulo del muñeco de madera y suplantarle como héroe de cuento. El malvado personaje se transforma a través de la lectura, cuando descubre en el Bazar los volúmenes de la "Serie Pinocho":

En los armarios, en las vitrinas, sobre las mesas, hasta en el suelo, en grandes pilas, había un sin fin de libros, todos iguales, que ostentaban en la tapa el retrato de un muñeco muy gracioso y con una nariz muy larga. En unos ponía: *Pinocho en la Luna*; en otros*: Pinocho detective*; en otros:

> *Pinocho, inventor*, etc., etc. En fin, todas las aventuras del famoso Pinocho, que vosotros ya conocéis.
>
> Pero Chapete era tan ignorante y tan bruto, que era la única persona —perdón, el único muñeco— en el mundo que no conocía a Pinocho.
>
> Al ver aquellos libros se quedó asombrado.
>
> —¿Quién demonios será el tío ese, para que tanto se ocupen de él? — se dijo.

Chapete dedica noches enteras a una lectura febril que excita no su admiración, sino su odio y envidia, que le mueve a tomar una determinación que se desarrollará a lo largo de todos los posteriores volúmenes de la serie "Pinocho contra Chapete":

> Chapete empezó a sentir una envidia feroz y un odio africano hacia el glorioso muñeco de madera.
>
> Y poco a poco, una idea fija fue apoderándose de él: huir del Bazar, buscar a Pinocho, batirse con él, matarle, y luego ejecutar proezas para conseguir la admiración del mundo entero y salir en aquellos libros tan preciosos[45].

En *Pinocho bate a Chapete* (1925) Bartolozzi termina de configurar hábilmente el juego cervantino al disponer que el héroe conozca el desafío de su nuevo rival no por su aparición directa, sino precisamente a través de la lectura del volumen anterior de la colección, que pone ante sus ojos el rey Florián:

> [...] entrando precipitadamente, interrumpió las meditaciones de Pinocho. En la mano tría un libro de *Cuentos de Calleja en Colores*... Pinocho se quedó estupefacto al leer en el libro este rótulo, estampado en letras azules: CHAPETE RETA A PINOCHO.

Así pues, Chapete sigue los pasos del primer Pinocho en su empeño quijotesco de convertirse en personaje literario; participa en cierta forma, además, de similar naturaleza que el Caballero de los Espejos en la búsqueda de su rival para poner fin a sus andanzas, aunque ahora con un propósito no de desengañarlo, sino de suplantarlo como héroe de cuento.

En las páginas iniciales de *Pinocho bate a Chapete*, Bartolozzi completa la construcción del personaje: si el muñeco de madera se había identificado como detective, su antagonista considera adecuado convertirse en capitán pirata para ir al encuentro de su enemigo; adopta el grotesco alias de "Pata de pato" y asume a la perfección el papel, incluida la característica pasión por el ron. A partir de aquí, el personaje aparecerá en lo sucesivo a bordo del buque pirata "El Chacal", en compañía de Voltereta y su tripulación de "Piratas Negros" o "Chapetones"; entre estos, Bartolozzi destaca las figuras de dos grotescos bucaneros: Patapón —"era casi un gigante, y su fuerza era tan enorme, que cuando jugaba a la pelota agujereaba la pared"— y Tintinelo —"era chiquitín, casi un enanillo, ¡pero más malo!... Además de su baja estatura era cojo, manco y tuerto; pero, a pesar de estos pequeños defectos reunía la agilidad del tigre, la astucia de la zorra y la ferocidad del león ¡Menudo tío estaba hecho el tal Tintinelo¡" [46]—, personajes secundarios con distinto protagonismo en el resto de la serie.

En los episodios sucesivos Bartolozzi enfrentará a Pinocho contra Chapete y sus Piratas Negros, con el inevitable triunfo del primero y el ridículo y el castigo sus antagonistas; sin embargo, Chapete logra parte de sus objetivos al consagrarse como héroe malvado: en *Chapete y el príncipe malo* (1927) el pérfido Lorigán, lector de la "Serie Pinocho contra Chapete", "principal ornato de la biblioteca de palacio", considera al rechoncho muñeco su héroe literario y —de la misma forma que Rosa-Luz había pedido socorro al héroe de madera en *Pinocho, inventor*— acude a él como única posibilidad de llevar a efecto sus fechorías.

En realidad, como apunta García Padrino, pese a sus rasgos negativos como antagonista, la personalidad de Chapete tiene muchos puntos en común con la del héroe[47]; el propio narrador, que dirige al rechoncho muñeco toda clase de denuestos, cuenta con la simpatía de los lectores hacia el personaje e introduce algunas apelaciones humorísticas jugando con un tono de ambigüedad: le llama "Nuestro desagradable amigo Chapete"; incluye halagos, siempre matizados: "Amigos míos: si me decís que Chapete es un bandido, un malvado, un miserable y una varias cosas más, no tendré más remedio que

daros la razón. Pero si hemos de ser imparciales, fuerza es reconocer que Chapete no es tonto; más diré, Chapete es listo"; llega incluso a disculparse con ironía al dejar entrever su propia simpatía: "[…] era nada menos que nuestro amigo Chapete. Perdón, he dicho "nuestro amigo", pero ya comprenderéis que el infame Chapete no puede ser amigo nuestro; es una manera de decir"[48].

En suma, la "Serie Pinocho contra Chapete" se enriquece definitivamente con la aparición del antagonista: permite al autor animar la intriga y dotar de cierta complejidad a sus narraciones, que superan en el tono más discreto de algunas de las incluidas en la "Serie Pinocho".

1.1.3. *El nacimiento de Pinocho*.

En uno de los primeros números del semanario *Pinocho*, publicado el 7 de junio de 1925, Bartolozzi va a incluir un texto muy significativo, que si bien no altera sustantivamente el carácter de la colección —ya delimitada tras la aparición de Chapete—, viene a completar finalmente la personalidad del protagonista y supone su absoluta desvinculación del Pinocho de Collodi: se trata del anuncio de la publicación en el semanario, antes de su aparición en la "Serie Pinocho contra Chapete", de *El nacimiento de Pinocho*. Encabezado a la manera de un titular de prensa —"¡Un hallazgo estupendo y sensacional! El verdadero origen de PINOCHO. PINOCHO es obra de un niño. Héroe y grande desde la cuna"— el texto pone fin a la ambigüedad mantenida hasta la fecha, razonando con un humor disparatado y argumentos perogrullescos las evidentes diferencias entre el Pinocho español y el italiano:

> Vamos a comenzar una publicación sensacional. Sabemos que muchos amigos de Pinocho se decían:
>
> - Pero [...] ¿es posible que Pinocho, este Pinocho, nuestro Pinocho, sea el mismo del libro italiano que todos hemos leído también, traducido al castellano por Calleja?
>
> Y estos amigos de Pinocho tenían mucha razón al hacerse esta pregunta y al sospechar que aquel muñeco italiano —simpático también, hay que reconocerlo— no es el mismo —¡Qué va a ser! — que nuestro muñeco, más original, más genuino, más único, más español que un plato de cocido. En primer lugar, porque no puede ser. La historia del muñeco italiano *está entera* en su libro, y acaba volviéndose el muñeco un niño como los demás, y Pinocho, nuestro Pinocho, es y será siempre muñeco de madera; lo cual bastaría para acreditar que no es el mismo. Pero además, ¿en qué se parece aquel muñeco (que ya no es muñeco, sino niño) a nuestro Pinocho, gracioso como un golfillo de Madrid, o como un chicuelo de Sevilla, astuto como un vasco, listo como un gallego, tenaz como un aragonés, hábil como un levantino, digno y elegante como hidalgo castellano, bueno, cordial y valiente como casi todos los españoles? ¿En qué se parece, decimos, aquel muñeco, hoy niño, a nuestro incomparable muñeco de madera? En dos cosas, sí; pero accesorias: el nombre y la nariz. ¡Pero no basta tener la nariz larga y llamarse Pinocho para serlo! Mi portero es chato y se llama Pérez, como otros muchos Pérez chatos o narigudos. Pinocho es Pinocho... porque es Pinocho. Su nariz es tan lo de menos, que con frecuencia se disfraza, como sabéis, y disimula su nariz como puede. Y sin nariz visible continúa siento tan bueno, tan valiente, tan genial, tan Pinocho como con la nariz al aire[49].

El citado texto tiene por sí mismo bastante más valor, como declaración de independencia literaria, que el propio contenido de *El nacimiento de Pinocho*. Bartolozzi —al igual que hiciera para presentar a Chapete— se remite en dicho cuento al universo de Andersen, emulando además el tono poético y sentimental del autor danés. La narración se inicia con la explicación del origen de la vida secreta de los juguetes, animados por la intervención maravillosa de un Hada que, llegada la noche, otorga a cada cual sus respectivas cualidades en la fábrica donde son construidos. El hijo del dueño de la fábrica, Currusquín, intenta emular a los operarios y fabrica su propio muñeco con restos de maderas: tosco, desgarbado y grotesco, el adefesio que sale de sus manos causa las risas de los adultos. El niño, avergonzado, se desembaraza del muñeco y su padre lo utiliza como espantapájaros; pero ni siquiera en ese papel resulta útil y los gorriones se burlan de su presencia. A continuación, unos golfillos lo lanzan por el aire y el muñeco cae en el almacén donde los juguetes esperan para ser enviados a los bazares; allí

nuevamente sufre resignado el desprecio de sus hermanos. Finalmente interviene el Hada que, compadecida ante la humildad del muñeco, decide otorgarle las máximas virtudes, le da el nombre de Pinocho —"en memoria de la madera de pino de que fuiste hecho"— y determina su glorioso porvenir:

> —Y ahora —ordena el Hada—, parte; tú no estás destinado a ser enviado a un bazar para servir de juguete; tu destino es ser libre y marchar por el mundo en busca de aventuras maravillosas y extraordinarias. Vé, PINOCHO, vé hacia tu destino[50].

La intervención del Hada remite, obviamente, al cuento original de Collodi; no obstante, Bartolozzi vuelve a distanciarse del modelo cuando describe con su característica ironía la personalidad del creador de su Pinocho, Currusquín, que puede identificarse como una cómica contrafigura de Geppetto, la antítesis del bondadoso carpintero —"Pero debo confesar - rubor me da decirlo- que Currusquín era un padre desnaturalizado"—, y se detiene, con humor especialmente intencionado, en la descripción de la fabricación del rasgo más característico del héroe, la nariz, dando un matiz insospechado a aquello que para Collodi era símbolo vergonzoso:

> Pero [Currusquín] advirtió con cierta perplejidad que a su muñeco le faltaba una cosa esencialísima: le faltaba la nariz.
>
> Intentó pintarla también; pero ¡ay! Currusquín no era un águila en cuestiones de dibujo, y la nariz le salía siempre de perfil, lo cual daba un resultado deplorable. Además, aunque le hubiese salido la más perfecta nariz griega, tampoco le hubiera agradado, porque él la quería *de bulto*.
>
> ¿Qué hacer, Dios mío?
>
> [...] Cogió el tarugo que le quedaba, que era largo y delgado y más parecía el dedo de un gigante que la nariz de un muñeco; le untó con cola, y ¡paf! lo pegó en el mismo centro de la cara.
>
> Claro que aquello resultaba una nariz enorme, descomunal, como no se había visto otra; pero esto, lejos de desagradar a Currusquín —que era notablemente narigudo y sentía un gran desprecio por los chatos— le pareció un mérito más[51].

Así pues, en *El nacimiento de Pinocho* Bartolozzi termina de configurar con total coherencia su personal universo de ficción, desligándose por completo de la ambigüedad que suponía la identificación del héroe con el Pinocho italiano. Su Pinocho, que participa de las mejores cualidades del personaje original —su naturaleza de muñeco maravilloso capaz de trasladarse con naturalidad desde un espacio cotidiano al plano de la fantasía—, queda consagrado como héroe "original, genuino y único". En definitiva, pudiera afirmarse que Bartolozzi en el curso de la construcción de su personaje se apropia del muñeco de madera de Collodi, desembarazándose de todo aquello que en él es proyecto de niño; supera la sensibilidad decimonónica del narrador italiano y, desde una perspectiva moderna, desarrolla todas las posibilidades de la marioneta al ponerla en contacto con muy variados mundos de ficción procedentes de distintas fuentes literarias.

1.2. Fuentes del Pinocho español: de la novela de aventuras al cuento de hadas.

El propósito de emulación de diversos modelos literarios que define a los héroes de Bartolozzi, determina el esquema seguido en el desarrollo de sus narraciones, contrafacta humorísticas de distintos géneros. Las fuentes a las que el dibujante se remite son muy variadas, procedentes tanto de la narración folklórica —desde el cuento maravilloso según el modelo de Perrault, los hermanos Grimm o Andersen, a las chanzas, anécdotas tradicionales o las populares aleluyas— como de los géneros más difundidos de novela de aventuras, sea o no específicamente juvenil, de autores como Emilio Salgari, Julio Verne, Mayne Reid, Defoe, Conan Doyle o H. G. Wells; han de sumarse, además, otro tipo de referentes no literarios: desde los más populares géneros cinematográficos a los argumentos de actualidad presentes en la prensa gráfica de la época, en especial las ya entonces omnipresentes hazañas deportivas o las célebres gestas de exploradores o aviadores. En cualquier caso, los motivos procedentes de este amplio mundo de referencias se interfieren en buena parte de sus relatos, y, por ejemplo, al relato de aventuras se añaden elementos del cuento de hadas, o a éste, las fórmulas de la novela detectivesca; en el curso de la

colección, Bartolozzi fue dominando la complejidad de esta red de motivos entrelazados, llegando a construir habilísimos pastiches en los episodios más elaborados y brillantes[52].

1.2.1. "Serie Pinocho".

Las doce narraciones de que consta esta primera serie, ponen en evidencia la actitud inicial de tanteo seguida por el autor, quien al tiempo que va delimitando los rasgos del personaje protagonista, ensaya diversas fórmulas narrativas con éxito diverso. En este proceso, Bartolozzi va afianzándose en el desarrollo de procedimientos paródicos a partir de cuatro tipos de fuentes: somete a parodia las novelas de aventuras exóticas o de anticipación científica en *Pinocho, Emperador* y *Pinocho I "El cigüeño"*, *Viaje de Pinocho a la Luna*, *Pinocho en la isla desierta*, *Pinocho, al Polo Norte* y *Pinocho en el fondo del mar*; la novela policiaca, en el ya reseñado *Pinocho detective*; ensaya la reformulación del cuento maravilloso, de forma algo esquemática en *Pinocho en la China* y *Pinocho en la India*, y ya con pleno acierto en *Pinocho en el país de los hombres gordos*, *Pinocho en el país de los hombres flacos* y *Pinocho inventor*; por último, recurre a la amplificación de la anécdota folklórica, inspirado en el referente de las aleluyas en *Pinocho domador* y *Pinocho en Jauja*.

1.2.1.1. Parodia de la novela de aventuras exóticas y de anticipación científica.

Con la narración publicada en dos entregas, *Pinocho, Emperador* y *Pinocho I "El cigüeño"*, Bartolozzi da comienzo a las aventuras de Pinocho situando a su personaje en el entorno de una selva virgen, como escenario literario ajustado a los propósitos de emulación del protagonista expresados en el capitulo inicial —"Aquí, pensó nuestro Pinocho, encontraré, sin duda alguna, aventuras de esas que he leído en mis libros"—; un escenario que le trasladaba a uno de los entornos habituales de dos de los modelos literarios expresamente citados por el propio personaje: Emilio Salgari y Julio Verne. A partir del capítulo II de *Pinocho, Emperador* se inicia realmente la narración cuando el héroe entra en contacto con la tribu de los Chua-Chuas, feroces antropófagos que lo hacen prisionero y se disponen a sacrificarlo; sin embargo, Pinocho exhibe sus habilidades extraordinarias —realiza ante ellos un número de acrobacia circense— que le convierten ante los salvajes en un ser sagrado, digno de ser su nuevo emperador y general de sus ejércitos. En *Pinocho I "el Cigüeño"*, el nuevo monarca se empeña en civilizar a la atrasada tribu, introduciendo todas las novedades de occidente: con procedimientos peculiares, el muñeco les ofrece inventos como el metropolitano, el agua corriente, el fonógrafo, el aeroplano, iniciándoles además en la práctica deportiva; renueva asimismo sus técnicas de guerra para hacer frente a la amenaza de la tribu enemiga, los Cabezones, con sofisticados medios como un cañón de madera o gases a base del polvo de la tierra. Finalmente, el reinado de Pinocho concluye cuando, tras una escaramuza en la que cae prisionero de los Cabezones, comprueba desengañado la infidelidad de sus súbditos, que en su ausencia designaron nuevo emperador.

Al margen de la parodia de personajes y motivos habituales en las novelas de Verne y Salgari —las costumbres y ritos de los antropófagos—, Bartolozzi parece remitirse como referente inmediato a algunos episodios de la novela de Pío Baroja *Paradox, rey* (1906); además del paralelismo en el título, son evidentes otras coincidencias, tanto en el tratamiento humorístico de los ingenuos salvajes o la similitud de sus nombres pintorescos —el rey Kiri, la princesa Mahu, el ministro Funangué o el mago Bagú de la novela de Baroja frente al rey Karakaraka o la princesa Tocoroco en el cuento de Bartolozzi—, como en la iniciativa de los respectivos protagonistas, Paradox en Bu-Tata y Pinocho en la aldea Chua-Chua, de establecer una utópica civilización, en ambos casos finalmente frustrada[53].

En este primer relato cabe destacar el ingenio del autor en el desarrollo de las posibilidades de parodia que plantea el choque entre el mundo primitivo y "la más refinada civilización" encarnada en la figura del benefactor Pinocho:

> Construyó escuelas, hizo que los Chua-Chuas se vistiesen a la última moda, instaló un *bar* y un salón de *varietés*, y se fabricó un automóvil. Este automóvil era de los que se ven pocos. ¡Lástima que no anduviese más que cuesta abajo! [...] instituyó el *Foot-ball* y el elegante juego del *tennis*. Claro que a falta de balones, hubo que utilizar los cocos [...] lo que al principio ocasionó algunas

molestias a los jugadores, pero una vez acostumbrados, nadie notó la dureza del balón, y todo fue a pedir de boca.

Para el *Tennis* se utilizaron, a modo de raquetas, las magnificas palmas que proporcionaban las abundantes chumberas de la tribu. Como pelotas servían los higos chumbos, lo que permitía al ganancioso comerse las *pelotas* tan ricamente al final del partido.

Otro de los inventos que dieron más ruido fue un fonógrafo. Consistía en un cajón vacío del que salía un embudo. Dentro se instalaba un negro que cantaba todo el repertorio de moda[54].

En la descripción del proceso de civilización de la tribu, el narrador adopta por momentos el formulismo del lenguaje oficial difundido por la prensa, lo que da mayor eficacia al contrapunto grotesco:

El metropolitano, ornato de toda ciudad que se respeta, tenía cinco metros de trayecto subterráneo. Un cajón con ruedas, en el que se metían los pasajeros, era impulsado por un forzudo negro desde la estación de partida, y era recibido por otro negro no menos forzudo en la estación de llegada, desde donde volvía a hacer el viaje en la misma forma.

...

Pero el orgullo de los Chua-Chuas, lo que los colocaba a la cabeza de las naciones más civilizadas, fue la invención de un aeroplano modelo, el más perfecto y seguro de todos los conocidos hasta el día [...]: metió en un cajón un águila, dejándole fuera la cabeza y las alas. Con unas riendas atadas al pico del águila, y guiando como se guía un caballo, se conseguía la dirección deseada. ¿Cabe algo más perfecto y sencillo? [55]

A través del humor Bartolozzi desmitifica el carácter sanguinario y cruel de los salvajes de Salgari o Verne: algunos personajes poseen rasgos francamente positivos, como el secretario de la tribu, Chocolate —"un negrito muy simpático"—, o la princesa Tocoroco, principal aliada de Pinocho —"buena, compasiva y agradecida"—; su incomprensible lenguaje se torna familiar al ser traducido con expresiones coloquiales —"*¡Catafá mirri may ju ju!* ", que traducido al castellano, quiere decir; ¡Ay mi madre¡" —; y sus costumbres son cómicamente equiparadas a determinados usos occidentales: así, Tocoroco, merced a su educación "se iba haciendo una perfecta mujercita de su cabaña" o el jefe Karakaraka "en una disputa familiar se había comido siete hermanos y un cuñado"—. El recurso paródico tiene su mejor expresión en la discusión culinaria de los antropófagos, que se revelan como expertos *gourmets*:

El sabio primero dijo entonces que a él la salsa de almendras se le indigestaba y opinó que podía servirse al cautivo mechado y en rajitas, cosa que al sabio tercero le indignó sobre manera, porque a él la carne mechada le horrorizaba desde un día en que al comerse a un explorador inglés en esta forma se había tragado por descuido su pluma estilográfica.

Por fin, después de siete días de deliberación, acordaron por unanimidad que lo mejor sería servir al preso con salsa mayonesa[56].

Como se señaló, Bartolozzi superpone con frecuencia distintos referentes literarios: esto ya se verifica en *Pinocho, Emperador*, donde incluye distintas referencias al cuento tradicional; la más significativa es la alusión a Caperucita roja en el primer encuentro de Pinocho con la princesa Tocoroco quien, como el personaje de Perrault, va a cumplir un encargo de su madre y lleva una cestita, pero en esta ocasión cargada con "nueces de coco e higos chumbos"[57].

En *Viaje de Pinocho a la Luna* Bartolozzi insiste el esquema de emulación literaria remitiéndose implícitamente al clásico de Julio Verne; y de nuevo el proceso de lectura precede a la acción:

[Pinocho] Leyó todos los libros que trataban de viajes fantásticos y de aviación. Además se hizo socio del Aero Club.

Después de leerse cuatro mil volúmenes, se encontró en condiciones de emprender el viaje.

Pinocho había leído que los que hicieron el recorrido interplanetario antes que él, utilizaron, como medio de locomoción, una bala lanzada por un cañón gigantesco.

> Pero en aquellas circunstancias, a causa de la reciente guerra, no se encontraba un cañón por un ojo de la cara[58].

Sin embargo, la narración del viaje del muñeco se aparta radicalmente del modelo, y las alusiones paródicas son muy escasas. El relato, uno de los más endebles de la serie, se estructura de forma muy simple y esquemática a base de la yuxtaposición de diversos episodios sin demasiada coherencia: tras la construcción de una peculiar aeronave —fabricada con globos atados a la cesta de la compra— Pinocho se enfrenta en el aire con una banda de águilas y con un pirata aéreo llamado Mak-Bull; una tormenta le arrastra hasta la Luna, cuyo monarca pretende casarlo con su monstruosa hija; condenado a muerte por su negativa, escapa en el último momento saltando al espacio y cae en pleno estanque del Retiro causando la admiración de los madrileños. Tal vez, el único rasgo humorístico destacable es la caracterización grotesca de los selenitas —*lunares* en el lenguaje de Pinocho—: "pequeñitos, de color verde; tenían los ojos redondos como bolas de billar y carecían en absoluto de nariz. No tenían más que una pierna. [...] Así, a primera vista, los *lunares* parecían buena gente"[59].

Mayor fidelidad al modelo guarda *Pinocho en la isla desierta*; un relato en el que la motivación del protagonista nace a partir de la lectura de novelas de naufragios y, de forma explícita, del *Robinson Crusoe* de Defoe:

> ¡Cómo le entusiasmaban a Pinocho las historias de naufragios! Constantemente leía libros donde se trataba de islas misteriosas, continentes desconocidos, barcos que navegaban por mares ignorados...
>
> A tal punto llegó su obsesión, que se propuso seguir el ejemplo de tantos héroes por él admirados. Comprendió que nada podía igualar a la emoción de vivir en una isla desierta, como había vivido Robinson[60].

La parodia resulta eficaz ya desde el planteamiento inicial, por la reducción al absurdo de la actitud de Pinocho:

> —¿Adónde vas, Pinocho? — Le decían.
> Y él contestaba arrogante:
> —A naufragar.
> [...] el se había embarcado con el único fin de naufragar, y esperaba con impaciencia que se presentase la ocasión[61].

Una vez conseguido su objetivo, el héroe se instala con comodidad en la isla gracias a su ingenio, y el narrador comenta: "Robinson no hubiera hecho más". En un mecanismo humorístico habitual en Bartolozzi, introduce detalles que resultan discordantes frente a la lógica del contexto literario; así, entre los utensilios indispensables del nuevo Robinson, junto a los previsibles —"un pico, una pala, una escopeta, una caja de municiones, una lata de conservas"— añade "un tomo de poesías de Bécquer" que, según se comenta más adelante, le conforta la "vida del espíritu"[62]. Mantiene la fidelidad a su modelo literario, cuando el protagonista encuentra a un compañero, que resulta ser un loro, y le da nombre:

> Él había leído que Robinson había puesto el nombre de Domingo a un negrito que se encontró en su isla, porque el día que le descubrió era precisamente un domingo.
>
> Pero como el día en que nuestro héroe cazó al loro era martes, no le pareció el nombre a propósito, y decidió llamarle Don Julio, por ser éste el mes en que se hallaba.

El autor acierta con la caracterización humorística del personaje, un animal "listísimo" que "al cabo de un mes recitaba de corrido las poesías de Bécquer"[63].

A continuación entra en escena un auténtico Robinson, un personaje llamado Mak-Fiel, con quien hace frente al ataque de una tribu de salvajes; Bartolozzi parodia la imagen del protagonista de la novela de Defoe cuando, para huir del peligro, Pinocho utiliza de forma prosaica una de sus características estereotipadas, la poblada barba:

> Con su cortaplumas, que no abandonaba nunca, le cortó Mak-Fiel la barba, que medía 1.75 metros. Una vez cortada, empezaron a trenzarla, y a las dos horas tenían tres cuerdas magníficas[64].

Por fin, Pinocho y sus compañeros consiguen huir en canoa, pero en medio del océano sufren las consecuencias de la falta de alimentos; el remedio viene dictado nuevamente por las referencias literarias de Pinocho, que recuerda relatos como la *Narración de Arthur Gordon Pym*:

> El hambre era terrible. Nuestro héroe recordó que en otros casos parecidos la costumbre era de echar a suertes para que uno sirviese de alimento a los demás; esto lo había leído en sus libros de naufragios[65].

Como era previsible, el elegido es Don Julio, a quien sólo salva in extremis la llegada de un barco que los llevará de regreso a tierra.

Con *Pinocho, al Polo Norte* Bartolozzi pretende equiparar al personaje con los grandes aventureros contemporáneos, trasladándolo a un ámbito geográfico que desde el siglo anterior y todavía a comienzos del XX era objetivo de distintas exploraciones y no sólo había dado lugar abundantes versiones literarias, sino que seguía siendo tema de frecuente actualidad en las revistas ilustradas de la época. El autor elude deliberadamente su información sobre la celebérrima expedición que, dirigida por el norteamericano Robert Edwind Peary en 1909, había llegado finalmente al Polo Norte, así como la no menos famosa polémica que Peary sostuvo con el capitán Cook; pretende reservar el honor a su personaje y utiliza para ello referencias literarias de expediciones muy anteriores:

> Pinocho conocía al detalle todas las tentativas que se habían hecho para llegar al Polo Norte. Sabía que Nansen, el duque de los Abruzzos y muchos otros, habían fracasado en su empresa y que el Polo Norte seguía sin descubrir[66].

Se remite, pues, a los viajes del danés Nansen (1893-1896), y la de Luigi Amadeo, Duque de los Abruzzos (1899-1900), esta última base de la novela de Emilio Salgari, *Un viaje al Polo*, publicada en La Novela de Ahora con portada de Bartolozzi y, muy probablemente, fuente directa para muchos de los detalles de su cuento[67]. El autor asume un tono aparentemente científico con precisiones geográficas; facilita la fecha de partida de Pinocho "el 15 de agosto de 1919" —previsible momento de la escritura del cuento— y los pormenores de la travesía, tomados de la fuente literaria: Pinocho parte del puerto de Cristania, cerca de Oslo, llega a la tierra de Francisco José y, al igual que la expedición del Duque de los Abruzzos, sigue el viaje en trineo al quedar su barco atrapado por los hielo; alude incluso a la latitud, los 86º, como límite nunca superado.

El mecanismo paródico funciona ahora desde el contrapunto del tono épico con expresiones de tipo coloquial; así, al inicio del viaje, el narrador observa: "Ya comprenderéis que no se va uno al Polo Norte como si fuese a Badajoz". Especialmente divertida resulta la alusión irónica al citado Duque de los Abruzzos, cuando describe los síntomas de congelación de la nariz de Pinocho:

> Pinocho [...] se da cuenta de que su nariz, su hermosa nariz, se le estaba helando.
>
> Y sabido es que las consecuencias son terribles. Si la reacción no se efectúa no queda otro remedio que cortar la parte helada. Así perdió un dedo el duque de los Abruzzos. Pero perder un dedo no desfigura y hasta resulta interesante y digno; en cambio, yo os pregunto: ¿qué cara hubiese puesto su alteza real si se hubiese visto obligado a volver a Italia sin narices? [68]

La parodia continua por los mismos derroteros; así, Pinocho encuentra una foca, que resulta ser "una de las que hace años estuvieron en el circo de Parish", y al término de su viaje escucha cantar "Gernikako arbola..." y descubre que "El Polo Norte estaba habitado y sus naturales hablaban el vascuence". A partir de aquí, Bartolozzi deja correr su imaginación y describe un imaginario país de disparate, al trasladar detalles y costumbres de la vida española al gélido ambiente del ártico:

> En las esquinas había trineos de punto.

> Entró en un café y pidió de comer. Le sirvieron *marrons glacés* como plato fuerte y horchata de chufas para postre. Pidió café, pero allí sólo se servían helados. Las tiendas ostentaban letreros como estos "La Morsa elegante. Robes. Modes", "El oso Inglés. high life Tailor", "La foca nutritiva. Restaurant"
>
> El oficio de sereno era desconocido en el Polo ¡Como que las noches duran seis meses! Por esta razón las fábricas de electricidad ganaban mucho dinero.
>
> En cambio un desgraciado que puso una tienda de abanicos se arruinó completamente[69].

Tampoco falta la castiza figura del guarda de la porra y su familiar expresión, "Echa *pa alante*", que aparece por primera vez en este cuento y se convertirá en un leitmotiv en las sucesivas entregas e, incluso, en las historietas de Pipo y Pipa.

En *Pinocho en el fondo del mar* el posible modelo de las novelas de Verne queda tan sólo como referencia secundaria para una narración en la que se mezclan elementos del cuento tradicional o la anécdota disparatada, quizá procedente de las aleluyas. En el capítulo primero, parodiando las habituales descripciones de detalles científicos en las novelas de Verne, el autor detalla el proceso de preparación de Pinocho para sus aventuras submarinas recurriendo al sinsentido; así, el muñeco aprovecha de manera sorprendente las posibilidades que ofrece el ámbito madrileño:

> Su vida era misteriosa. Veíasele a menudo pasear junto al estanque del Retiro, de Madrid, y quedarse largas horas contemplando el agua. Otras veces era ante las pescaderías donde se estacionaba, mirando con escrupulosa atención, calamares besugos, langostas, merluzas, salmonetes. Y si en algún teatro se anunciaba *Marina*, Pinocho no faltaba a la representación.
>
> [...] Lo primero que hizo nuestro héroe fue acostumbrarse a permanecer bajo el agua. Y esto lo consiguió de la siguiente forma: todos los días, durante un mes, metía la cabeza en un cubo de agua.
>
> El primer día resistió unos segundos, el siguiente, un poco más; el tercero, más y así sucesivamente hasta que llegó a acostumbrarse de tal manera que al cabo del mes se quedaba dormido dentro del cubo como si tal cosa. ¡Lo que puede la constancia! [70]

Tal cúmulo de disparates tienen su remate humorístico: "De todos modos, y por mayor precaución, adquirió una escafandra", pero como no cabe su apéndice nasal "la hizo un agujero por el que pudo al fin sacar triunfalmente su nariz magnífica".

El núcleo de la narración se ajusta a los patrones del cuento fantástico: Pinocho visita el reino de los peces y a su monarca Neptuno, quien lo encarcela acusándolo de espía. Con la ayuda de su amigo el pececillo Cola-Vivita y la intervención del Brujo del Mar, el muñeco consigue un licor mágico para hacer estornudar al rey y logra escapar de su encierro. Justamente, lo más atractivo del relato es la descripción humorística de las costumbres de los habitantes del reino submarino que, al igual que los naturales del Polo Norte, reproducen costumbres familiares de la realidad española. Pinocho conoce a un pez santanderino, "don Besugo de las Agallas Recias, miembro de la *Sociedad Protectora del Pez Incauto contra Redes y Anzuelos*"; encuentra a su paso seres y objetos que le recuerdan a su ciudad de origen: así, en su primera inmersión "se encontraba tan a gusto como si estuviera paseando por la Moncloa", después al oír hablar de cangrejos, "Pinocho creyó que se refería a los tranvías que se llaman "cangrejos" en Madrid…"; no falta el guardia de la porra y la expresión inevitable "por atentado a la autoridad, echa *pa alante*", así como un diálogo entre peces, parodia de un típico episodio sainetesco:

> - Mamarracho- decía la carpa.
>
> - Hambrona, holgazana - decía el lenguado.
>
> - Más valía que fuera usted mejor padre y no tuviera a sus hijos todo el día nadando por ahí, sin darles ni pizca de instrucción, que así están ellos , que van a acabar por ser unos atunes.
>
> - No hay que faltar - exclamó un atún que pasaba, viéndose aludido.
>
> - Y usted, ¿para qué sirve? —dijo el lenguado—. Nada más que para ir con chismes de un lado a otro, que tiene usted a toda la vecindad escamada ¡So chismosa! [71]

1.2.1.2. Reformulación del cuento maravilloso.

Ya desde el segundo episodio de la "Serie Pinocho", *Pinocho en la China*, Bartolozzi comienza a ensayar la reformulación del cuento maravilloso, guardando cierta fidelidad a motivos y esquemas de la narración tradicional[72]. En este caso el autor se remite además a la tradición del cuento oriental introducida por Juan Valera: Pinocho debe rescatar al príncipe Chun Kin V, heredero del imperio chino, que ha sido raptado por una sociedad secreta llamada "Los hijos del sol oculto"; para ello ha de llegar a la montaña de los bambúes de oro tras superar tres pruebas: atravesar la selva del misterio del genio Ka-Ta-Pum, vencer al gigante Blank-zi-fuh, genio de la tempestad y, por último, a una terrible bruja. Guiado por el chinito Chin-Chin y con la ayuda sobrenatural de un pájaro maravilloso —que resulta ser la prometida del príncipe— el héroe cumple su objetivo y devuelve la felicidad al imperio. El aspecto paródico del cuento es, en esta ocasión, mínimo; el autor parece más preocupado en desarrollar una narración dentro de los moldes del cuento folklórico y peca de cierto esquematismo. Tan sólo resulta disparatado, en la presentación de los personajes, el orden de prioridades que se marcan los antagonistas:

> Estos "hijos del sol oculto" tenían dos finalidades: la primera era la de jugar al "Mah-Jongg" —que es un juego chino precioso— y la segunda acabar con la monarquía y proclamar la república en la China[73].

Pinocho en la India se ajusta también en su esquema narrativo a los patrones del cuento tradicional, aunque algunos motivos, ambientes y personajes proceden de la novela exótica de aventuras de Emilio Salgari. El héroe de madera se enfrenta a otra sociedad secreta, los Thungs, que tiene en su poder a la princesa Ku-My; para llevar a cabo su tarea, un fakir le proporciona un poderoso talismán que le permite transformarse en tres animales —pulga, cocodrilo y lagartija—. Gracias a su valor y al poder de la magia, el muñeco, tras un primer fracaso, cumple su objetivo y salva la princesa de manos de sus captores.

El autor centra su parodia en la descripción de tipos y ambientes exóticos, y ya en el capítulo inicial describe humorísticamente el estereotipo de la India:

> Un país donde se caza el tigre con la misma facilidad que nosotros cazamos la perdiz; donde se usa el elefante hasta para andar por casa; donde hay fakires misteriosos y tantas otras cosas extraordinarias [...]

Precisamente, caricaturiza el tópico de la figura del fakir, en un peculiar diálogo que mantiene Pinocho con aquel que le proporciona el talismán:

> - Pues nada, señor fakir, muy agradecido.
>
> - No hay de qué, hijo mío; y ahora retírate, que aún me quedan quince añitos de inmovilidad absoluta y no puedo perder tiempo.
>
> - Pues que usted lo pase bien[74].

Bartolozzi acumula notas humorísticas similares en la descripción de los miembros de la sociedad secreta que rinden culto a su diosa: una peculiar comitiva de fieles que desfilan "quien andando a la pata coja, quien dando saltitos con los pies atados...", el fakir que, tumbado entre llamas, "empezó a tocar el acordeón", el que traga un sable "como si se tratase de una barra de chocolate" y, como no, "un antipático indio con turbante de acero" que detiene al muñeco espetándole: "echa *p'alante*"[75].

Mucho más eficaces son aquellos episodios en los que la parodia se dirige al cuento de hadas clásico, según el modelo de Perrautl, Grimm o Andersen, en los que el héroe se traslada a disparatados reinos de fantasía que constituyen el ámbito más original dentro del personal universo infantil de Bartolozzi. En el primero de estos relatos, *Pinocho en el país de los hombres gordos* y *Pinocho en el país de los hombres flacos*, el héroe de madera emprende la tarea de pacificar dos reinos enfrentados, Gordinflonia y Flacunia, a los que unirá favoreciendo el amor de sus respectivos príncipes Redondita y Finín. En la primera entrega *Pinocho en el país de los hombres gordos* el autor presenta a los pacíficos habitantes de Gordinflonia y se detiene en la elección del pretendiente para la hija del inmenso Tripón

XVII, la princesa Redondita, "que era tan encantadora como casi todas las princesas de los cuentos". Contra su voluntad, Redondita se ve obligada a tomar por esposo al príncipe Gordón, vencedor de un concurso de obesidad; sin embargo, Pinocho impide la boda al desenmascarar por medio de un alfiler la impostura del tal Gordón, hinchado de forma fraudulenta con una funda de goma inflada. En *Pinocho en el país de los hombres flacos* el muñeco emprende viaje a Flacunia, y en el camino entabla amistad con un pájaro maravilloso que se ofrece a socorrerle con su magia; ésta se hace imprescindible cuando el monarca Flacuchón XXV —pérfidamente aconsejado por el infame Gordón— somete a Pinocho a tres pruebas imposibles: construir un castillo de marfil, provocar la risa que nunca salió de sus labios y llevar a su ejército al la victoria frente a sus enemigos los gordos. El héroe supera las dos primeras, pero, de acuerdo con el rey Tripón, hace fracasar la última, e impone como condición al derrotado permitir la boda de su primogénito Finín con Redondita.

Bartolozzi se ajusta en lo fundamental a los esquemas narrativos del cuento folklórico e incluye motivos tradicionales como la elección de pretendientes o las tres pruebas imposibles superadas por medio de la magia; sin embargo, somete a unos y otros a un continuo proceso de parodia y distorsión. Así, en la presentación del país de los hombres gordos, el proceso de selección de los pretendientes y los preparativos de la boda de la princesa, explota sistemáticamente la hipérbole humorística a partir de la peculiaridad física de los personajes; Bartolozzi se extiende, por ejemplo, en la caracterización del insaciable monarca :

> Tan preocupado estaba que la noche anterior apenas había dormido quince horas escasas. Además llevaba cerca de media hora sin probar bocado [...] Ordenó que le trajeran en el acto siete docenas de bocadillos de jamón y un barril de cerveza, para reponer sus fuerzas, agotadas por el prolongado ayuno de media hora... [77]

Rasgos que comparten sus hijos, incluida la presuntamente delicada princesita, cuyo desayuno "consistía en una caldera de chocolate, una tinaja de natillas, 150 picatostes y cuatro docenas de panecillos con manteca"[78]. El recurso hiperbólico afecta también al concurso de pretendientes —"algunos infelices príncipes cuyo peso apenas pasó de los 200 kilos fueron acogidos con bromas y chirigotas despectivas"[79]— o al festín en honor de los prometidos:

> No os describiré el menú completo; un libro no sería suficiente para ello. Básteos saber que se sirvieron, entre otras cosas, ciento cincuenta terneras, cinco mil pollos con tomate y treinta mil pajaritos fritos [...] Al acabar el banquete, cada aristocrático gordinflón había ganado treinta o cuarenta kilos de peso, aunque en verdad, esto apenas si se notaba en el conjunto de su volumen[80].

Por otra parte, el método de Pinocho para hacer reír al melancólico rey de los hombres flacos, da ocasión a la sátira de la etiqueta de cortesanos y figurones; de acuerdo con el motivo tradicional, el pájaro maravilloso entrega al héroe una varita que les obliga a bailar y cantar, y su aspecto ridículo causa el alborozo del deprimido monarca:

> El decano de la Universidad, que era un señor respetabilísimo, severísimo y calvísimo, cantaba con los brazos puestos en jarras:
>
> "Yo he sido cigarrera
> maestra de labores..."
>
> Al mismo tiempo, un senador del Reino y una dama aristocrática y jorobada cantaban *El dúo de los paraguas*, mientras que el ministro de marina, que tenía una barba hasta las rodillas, cantaba poniendo los ojos en blanco:
>
> "Pisa morena,
> pisa con garbo... [81]

Finalmente, en *Pinocho inventor* Bartolozzi desarrolla con rica imaginación una fórmula similar, situando al héroe en otro reino de fantasía: en esta ocasión acude en auxilio de la princesa Rosa-Luz del Reino Florido, cuya mano exige un gigante, el rey Godofrón de las vecinas Islas Verdes. Gracias a un prodigioso elixir de su invención, que transforma todo cuanto toca en minúsculos juguetes, Pinocho

restablece el orden: Godofrón y el temible ejército que se disponía a invadir el pacífico reino de Rosa-Luz se convierten en una preciosa colección de muñecos de cartón, madera y hojalata.

1.2.1.3. Amplificación de la anécdota folklórica.

Pinocho domador y *Pinocho en Jauja* se apartan de los cauces de los cuentos precedentes para ensayar un esquema inédito en la serie: la amplificación de anécdotas folklóricas: en el primero, el motivo "el mundo al revés", uno de los más populares debido tanto a su difusión oral como a su habitual inclusión en las aleluyas; el mito del país de Jauja, con amplia tradición en la literatura española, en el segundo.

Bartolozzi construye en *Pinocho domador* un relato de gran comicidad acumulando sucesivas escenas disparatadas: Pinocho, entusiasta del circo, decide emular a los domadores de fieras, pero aplicando la moderna ciencia de la hipnosis; se convierte así en "domador de caracteres" y comienza a trastornar a todo aquel que encuentra en su camino. Con su nuevo poder, el muñeco construye a su alrededor todo un "mundo al revés": su portera, la señora Damiana, de genio infernal y tormento de su marido, el sufrido señor Dimas, se comporta con tal cortesía que los médicos la tienen "quince días en observación"; invierte la jerarquía de los habitantes de la selva y el león, tras huir ante un feroz conejo, es destronado y termina sus días en la Casa de Fieras; en una charca, el antes huraño Sapo se transforma en exquisito anfitrión y convoca distinguidas reuniones sociales; también los pacíficos aldeanos sufren la revolución de los animales de su granja, y una veraneante solterona, Doña O, enloquece cuando su galápago Sesostris corre como un bólido y su locuaz loro Belmonte calla como un muerto. El cuento termina, de forma muy inusual en la literatura de Bartolozzi, con una moraleja: cuando el muñeco, hasta entonces ajeno al estropicio, escucha los lamentos de sus víctimas, toma conciencia de su mala acción y reconoce su error:

> [...] - Comprendo que me he equivocado; todo el mundo se equivoca alguna vez; pero el que reconoce su error y lo remedia, es una buena persona, y yo quiero, antes que nada, ser buena persona. [...] Pinocho deshizo lo que había hecho, convencido de que pretender reformar la Naturaleza es una locura... o una tontería[82].

Más explícita y desconcertante resulta la conclusión aleccionadora de *Pinocho en Jauja*, en el cual, a diferencia del tono más humorístico del anterior, la yuxtaposición de episodios fantásticos parece encaminada a la moraleja final. Es, sin duda, el relato más cercano a las intenciones ejemplarizantes de *Las aventuras de Pinocho* de Collodi: se adivinan algunas concomitancias con el episodio del viaje del Pinocho italiano al País de los Juguetes e, incluso, hay una referencia explícita a uno de los personajes del cuento original, el Grillo Parlante. En la descripción de algunas de las maravillas de Jauja, Bartolozzi se atiene a elementos tomados de la tradición folklórica española, asentada en la literatura desde la escritura del paso *La tierra de Jauja* de Lope de Rueda o la posterior versión de Quiñones de Benavente, *La isla de Jauja* —los árboles maravillosos "daban la fruta ya pelada y sin hueso", las fuentes "echaban agua de limón, gaseosa y refrescos de todas clases"[83]—; aunque en algunos casos los distorsiona para incluir referencias irónicas —"los guardias de orden público eran amables y repartían bombones y caramelos a los transeúntes"; "No había fonógrafos", "Los correctísimos criados, eran reyes destronados de otros países"—. También hay lugar para el disparate, especialmente ocurrente en la anécdota del concursante chino que se presenta a un concurso de habilidades para obtener la mano de la princesa de Jauja:

> - Yo he pasado trabajando cuarenta años día y noche, sin dormir ni descansar un momento, y he logrado tallar un grano de arroz de tal manera, que reproduce exactamente, por dentro y por fuera, la catedral de Burgos [...] Efectivamente: el grano de arroz se había convertido en la famosa catedral. No le faltaba ni un detalle; sus arcos, sus columnas, sus torres, sus ventanales, sus altares... Todo estaba fielmente reproducido, y hasta en el interior veíanse los fieles congregados y oyendo misa[84].

Sin embargo, estas buenas dosis de humor chocan de modo radical con la conclusión del cuento. Tras obtener con facilidad la mano de la princesa Caralinda, el muñeco descubre una conspiración de revolucionarios y, al escuchar a escondidas el discurso del cabecilla, se desengaña:

> - Aquí todo el mundo es feliz; nadie desea nada, porque come lo que quiere, no tienen frío ni calor, ni padece enfermedades. Y esto es lo terrible; aquí no existe el deseo. Además, como se desconoce el dolor, de desconoce la verdadera felicidad. Yo os digo que, sin dolor y sin deseo, la vida es una cosa tan aburrida que no vale la pena de vivir ¿Cómo vais a saber lo que es la alegría de comer, si nunca habéis tenido hambre? ¿Cómo sabréis nunca lo que vale la amistad, sino habéis tenido enemigos? La fatiga es necesaria para poder saborear el descanso; hay que saber sufrir para saber gozar. Restablezcamos la vida como en todas partes. ¡Viva el dolor!

Tan elocuente expresión de estoicismo conmueve a Pinocho y le impulsa a renunciar a todo lo que obtuvo sin esfuerzo:

> [...] decidió sacar provecho de la lección y buscar la fortuna por otros caminos más nobles.
>
> Se propuso estudiar mucho para hacerse un hombre de provecho y ser respetado por todo el mundo. Jauja sólo era buena para los vagos; y esto le pareció a nuestro Pinocho tan feo, que sin pensarlo más se volvió a su casa, hizo su maleta y, sin despedirse de nadie tomo el camino de vuelta a su tierra, convencido de que en esta vida hay que trabajar y saber sufrir[85].

No tanto el fondo de las ideas, sino la manera tan primaria de expresarlas, con un tono didáctico y aleccionador, choca absolutamente con los moldes habituales de la producción de Bartolozzi y resulta excepcional en el conjunto de su escritura para niños. Al respecto, cuando el autor vuelva al motivo de Jauja en *Las Aventuras de Pipo y Pipa*, insistirá en una reflexión similar a propósito de la necesidad de ganarse la felicidad con el esfuerzo personal, pero con un planteamiento mucho más sutil y distanciado, coherente con su conocida concepción de lo que debía ser la literatura para niños y su rechazo del "instruir deleitando".

1.2.2. "Serie Pinocho contra Chapete".

Al comenzar su nueva serie, Bartolozzi opta entre los referentes ensayados en la "Serie Pinocho" por la fórmula de la parodia del cuento de hadas, como esquema narrativo idóneo para desarrollar el enfrentamiento entre el héroe y su nuevo antagonista. En la mayor parte de las veintiuna narraciones publicadas en treinta y cuatro volúmenes de la "Serie Pinocho contra Chapete" se ajusta a dicho patrón; no obstante, pudiéranse distinguir dos formas de acercamiento al género. Un primer grupo lo integrarían aquellos que se ciñen con cierta fidelidad al universo del cuento maravilloso y, en especial, al modelo de los autores clásicos como Perrautl, Grimm o Andersen, sin apenas interferencias de otras fuentes literarias: *La ofensiva de Pinocho*, *Pinocho y la reina Comino*, *El falso Pinocho* y *El triunfo de Pinocho*, *Chapete quiere ser héroe de cuento*, *Chapete en guerra con el país de la fantasía*, *Pinocho se transforma en bruja* y *Chapete y el príncipe malo* y *Pinocho y el príncipe bueno* y *Pinocho en el país de Mentirijillas* y *Chapete, el escarabajo*. En el resto, Bartolozzi recurre a una fórmula de pastiche, combinando los motivos y esquemas narrativos del cuento tradicional con otros procedentes de distintas fuentes literarias: la novela de aventuras según el modelo de Salgari o Verne —*Pinocho bate a Chapete*, *Pinocho caza un león*, *Viaje de Pinocho al centro de la tierra* y *Pinocho y los tres pelos del mago Filomén*, *Pinocho en el planeta Marte* y *Chapete va por lana...*—, la novela policiaca —*Chapete, invisible*, *Chapete en la isla de los muñecos* y *Pinocho hace justicia*, *Pinocho en la isla del baile y la risa* y *Pinocho Sherlock Holmes*, *Chapete en la isla de los animales* y *Pinocho se hace pelícano*— y, finalmente, las tradiciones o anécdotas del folklore español —*Pinocho, Chapete y los Reyes Magos*, *Pinocho en Babia* y *Las jugarretas de Chapete* y *Chapete Bandolero* y *Los tres desmayos de Chapete*. Sólo tres títulos —al margen de los ya reseñados *Chapete reta a Pinocho* y *El nacimiento de Pinocho*, destinados a la presentación de héroe y antagonista— escapan al esquema del cuento tradicional para remitir al deporte y al cine, dos fenómenos de creciente popularidad en la cultura de masas de la época: *Pinocho futbolista* y *Pinocho boxeador* y *Chapete cazador de cabelleras*.

1.2.2.1. Reformulación del cuento de hadas.

En los primeros cuentos de la "Serie Pinocho contra Chapete", Bartolozzi señala ya el camino a seguir en el conjunto de la nueva serie al recuperar personajes secundarios aparecidos en los episodios de la "Serie Pinocho" para incluirlos ahora en un contexto de cuento maravilloso; el ejemplo más significativo se produce en *La ofensiva de Pinocho*, en el cual Chapete rapta a seis conocidas princesas, Rosa-Luz —*Pinocho inventor*—, Tocoroco —*Pinocho Emperador*—, Rina-Fu-Chin —*Pinocho en la China*—, Ku-My —*Pinocho en la India*—, Caralinda —*Pinocho en Jauja*— y Redondita —*Pinocho en el país de los hombres gordos*—; el héroe deberá rescatarlas del castillo de "Subirás pero no bajarás" y derrotar a Chapete tras superar tres obstáculos: el gigante Patapón, un feroz cocodrilo y un hambriento león. De esta forma el autor, al tiempo que termina de configurar el perfil del antagonista, le pone en contacto con el universo de Pinocho ya conocido por los lectores.

En sucesivos episodios Bartolozzi se aproxima cada vez con mayor fidelidad al cuento de hadas para reducirlo a parodia. Un ejemplo excelente es *Pinocho y la reina Comino*, que da comienzo con la fórmula tradicional: "Pues señor, voy a contaros la triste historia de la reina Comino[...]" y cuyo capítulo inicial describe un reino de fantasía, el idílico país de Pitiminí, habitado por felices y bondadosos enanitos, planteando la consabida historia de amor de su reina Comino con un pastorcillo llamado Pimpilín; sin embargo, desde las primeras líneas, el narrador plantea ya cierta distorsión, al adoptar el punto de vista de un lector contemporáneo e incluir ciertas digresiones explicativas:

> Estoy seguro de que os creéis que una reina tan rica y tan guapa había elegido por esposo a algún príncipe extranjero, a algún rey vecino o, por lo menos, a algún marqués o duque empingorotado.
>
> Pues no señor, la reina Comino no se casaba con un rey, ni con un príncipe, ni con un marqués. La reina Comino se casaba, sencillamente, con un pastor.
>
> Ya se yo que en los cuentos suele suceder que los pastores se casan con princesas y que los reyes se casan con pastoras, pero en la realidad esto es algo difícil. Sólo en la isla de Pitiminí podía ocurrir esto sin que a nadie le chocase, porque allí, era costumbre[86].

Pero los patrones del cuento maravilloso quedan definitivamente alterados a partir del capítulo segundo con la intervención de Chapete: el proceder éste de un distinto plano de ficción —el mundo contemporáneo— y su propia grotesca personalidad crea un contrapunto humorístico; por ejemplo, cuando intenta adaptarse a fórmulas tradicionales tales como la diaria petición de mano a la diminuta reina:

> Todos los días, el monstruoso Chapete se acercaba al palacio real y gritaba con su voz de puchero roto:
>
> - Reina Comino, reina Comino
> ¿te quieres casar conmigo?
>
> Entonces ella se asomaba a la ventana y respondía con su vocecita de cristal:
>
> - Con mi pastorcito, cito
> sólo me quiero casar.
> Contigo, feo feote,
> ni siquiera quiero hablar.
>
> Y al decir esto le sacaba su lengüecita sonrosada y se metía dentro[87].

También la llegada de Pinocho como héroe salvador conlleva ciertas distorsiones; en lugar de recurrir a fórmulas maravillosas, hace uso de la moderna tecnología: con unas gigantescas lentes da apariencia de gigantes a un ejército de enanitos y pone en fuga a su antagonista. No obstante, la narración concluye respetando otra vez la fórmula tradicional:

> Y aquí termina la triste historia de la reina Comino que, al final, como veis, ha dejado de ser triste para ser alegre.

Colorín, colorado... [88].

En *El falso Pinocho* y *El triunfo de Pinocho* vuelve a poner en funcionamiento similar esquema, sometiendo a un mecanismo de confrontación humorística el universo intemporal y maravilloso del Reino Dorado con el mundo moderno de Pinocho y Chapete. Ya en la descripción del riquísimo país, el narrador se permite una digresión en la que se mezcla el razonamiento absurdo y una deliciosa ironía:

> Pero no vayáis a creer que esta fabulosa riqueza era la causa de la felicidad del Reino Dorado, no. El oro no da la felicidad (no es que yo lo sepa por experiencia, pero así lo he oído decir a mucha gente que debe de estar más enterada), es más, parece ser que cuando el oro se posee con tal abundancia, llega a perder, para sus poseedores, gran parte de su valor, algo así como les ocurre a los que tienen un automóvil "Ford".
>
> Reino Dorado era feliz, porque allí reinaba la alegría. También podemos decir que allí reinaba la alegría, porque el país era feliz, lo mismo da[89].

Más adelante Bartolozzi establece un contraste paródico entre los ayudantes maravillosos de héroe y antagonista. Pinocho, en una escena ajustada al esquema de la narración tradicional, recibe tres poderosos talismanes de manos de los genios del agua el fuego y el aire, que recitan además las correspondientes fórmulas mágicas. Por contra, Chapete establece con un sapo encantado una prosaica relación comercial, que rompe absolutamente con los cánones previstos: el malvado muñeco negocia con el brujo, exponiéndole una disparatada iniciativa empresarial; pretende apoderarse del agua luminosa, fuente de la riqueza del Reino Dorado, para instalar una fábrica de alfileres de corbata en Estados Unidos y poder emular a los multimillonarios yanquis:

> La cosa no puede ser más sencilla, fíjese usted. Compro millares, millones, billones de alfileres de corbata de esos de plomo que cuestan a veinte céntimos; con mi agua luminosa los convierto en oro y los vendo a cien pesetas cada uno. He calculado la ganancia y suponiendo que al mes haya convertido, como mínimum, un millón de alfileres, habré sacado un beneficio de diez y nueve millones ochocientas mil pesetas mensuales, que hacen al año diez y siete billones seiscientas mil pesetas, para empezar, ¿Qué le parece a usted? [...] Una vez en los Estados Unidos —siguió explicando el bandido entusiasmado se su idea— me vestiré de yanqui y pondré en mi casa una muestra que diga: CHAPETE SON AND Cº LIMITED, que, aunque no sé lo que significa, es un nombre que he visto emplean mucho los americanos[90].

A partir de aquí, se inicia un regateo entre el muñeco y el brujo para establecer el porcentaje de ganancias de éste a cambio de su intervención sobrenatural.

Muy ingenioso es el planteamiento de *Chapete quiere ser héroe de cuento*, cuyo primer capitulo consiste en la narración de un cuento maravilloso, una versión del clásico de Perrault *La bella durmiente del bosque*, en el que no interviene en principio ninguno de los protagonistas habituales de la Serie: la princesa Lindaluz del reino de Ratiplón duerme desde hace mil años, embrujada por tres gigantes como venganza contra el rey que les negó su mano; convertidos en dragón, intrincada selva y caudaloso río, impiden el paso a todo aquel que intenta acercarse al palacio de mármol que cobija a la princesita. Las primeras líneas del capítulo siguiente revelan que quien acaba de leer dicho cuento, incompleto pues carece de final feliz, es el mismísimo Chapete "en un tomo de cuentos de Calleja"; de manera natural, el rechoncho muñeco se traslada al reino de Ratiplón para conseguir la mano de la princesa y conquistar fama universal como héroe de cuento; sin embargo tras mil fatigas y peligros, lo que consigue es la mano de una vieja grotescamente vieja y fea, y queda en el más absoluto de los ridículos.

Paulatinamente, Bartolozzi perfecciona su técnica narrativa y plantea con especial habilidad la parodia del cuento maravilloso; este progreso es patente en dos relatos de atractivo excepcional: *Chapete en guerra con el país de la fantasía* y *Pinocho se transforma en bruja* o *Chapete y el príncipe malo* y *Pinocho y el Príncipe bueno*. Se inicia el primero con la propuesta que Chapete realiza a los más famosos malvados de los cuentos de Grimm y Perrault —el ogro, la bruja, Barba Azul, el Lobo Feroz— para

volver a enfrentarse a sus rivales y alterar el final de los cuentos clásicos; estos aceptan entusiasmados y, formando un poderoso ejército, invaden el País de la Fantasía, donde viven Pulgarcito, la Bella Durmiente, la mujer de Barba Azul y su hermana, Cenicienta o el Gato con Botas. Finalmente, la intervención Pinocho, convenientemente disfrazado, evitará en el último momento el triunfo de los malvados y mantendrá a salvo, aparentemente, la tradición literaria; no obstante, pese al final feliz, dicha tradición queda constantemente en entredicho al chocar el ámbito intemporal de los personajes clásicos con el mundo moderno de Pinocho y Chapete. Bartolozzi subraya este juego aclarando por medio del narrador o de la intervención de los personajes, los distintos planos de ficción en los que se halla cada cual:

> Pero noto que me miráis con un poco de sorpresa. Sin duda os creíais que los héroes de los cuentos clásicos se habían muerto al cabo del tiempo. Me apresuro a deciros que no; todos viven y, como veréis viven reunidos; aunque debo advertiros que no viven en España, ni en ningún otro país de Europa, ni de Africa, ni de Asia, ni...
>
> El país donde viven los inmortales Pulgarcito, Cenicienta, el Gato con Botas y sus compañeros no está en ningún mapa de los que estudiamos en el colegio. Así es que no puedo decir exactamente donde está; pero desde luego puedo afirmaros que es el país más bonito de cuantos se conocen, y que se llama el País de la Fantasía[91].

Más adelante, cuando la amenaza de Chapete se cierne sobre ellos, Pulgarcito propone a sus compañeros demandar auxilio del héroe de madera, y delimita la naturaleza de Pinocho respecto a su mundo:

> - Hay [un héroe de cuento] que no vive en el País de la Fantasía, porque todavía no se han acabado de escribir sus innumerables y fantásticas aventuras; es el héroe de cuento, mas valiente, mas listo, más bueno, más glorioso, mas admirado, más querido, más...
>
> - ¡Es Pinocho! [92].

La presencia de Pinocho y Chapete provoca la ruptura de la intemporalidad de los personajes clásicos, cuya su actuación permanece regida por las leyes del folklore y cuyos rasgos característicos aparecen cómicamente desfasados. Héroes y villanos sufren, como la princesa Lindaluz de Ratiplón, el repentino peso de los años: a la Bella Durmiente "desde que durmiera cien años seguidos le había quedado cierta tendencia a la holgazanería, y ahora un sueño de diez horas se le hacía un poco corto"; la Cenicienta se ofrece a limpiar su estancia "a cambio de lo cual —comenta la Bella Durmiente— yo la enseñaré un punto de *crochet* que es una maravilla y que aprendí hace días de mi amiga la señora de Barba Azul"; Caperucita ha llevado su caperuza al tintorero porque "Tenía el color algo comido por el sol"; Pulgarcito está desesperado, pues "sus botas de siete leguas necesitaban medias suelas"; el malvado Ogro a quien las robó se ha vuelto vegetariano, ya que "de resultas del disgusto se me estropeó el estómago"; Barba Azul "se ha teñido la barba para que no le reconozcan"; el Lobo Feroz aparece con una pinta ridícula, pues "Ha conservado el gorro y las gafas de la abuelita para despistar a la gente"; por su parte, las hermanas de Cenicienta la buscan "para que vuelva a ser su criada y les limpie la cocina, que está hecha un asco".

Al igual que en la narración anterior, en *Chapete y el príncipe malo* y *Pinocho y el Príncipe bueno* la parodia surge de la ruptura con el carácter intemporal del cuento de hadas, que el narrador establece ya al situar con precisión los límites cronológicos: la historia de los príncipes Lorigán y Floridor del maravilloso reino de Tulipampán se inicia quince años atrás respecto a la primera intervención de Pinocho y Chapete. El anacronismo es aquí causa del conflicto —la enemistad entre los gemelos—, puesto que el Hada Esmeraldina pertenece a un estirpe casi extinguida: "ya eran muy pocas las hadas que quedaban por el mundo" y "aunque conservaba el aspecto joven, tenía en realidad muchos siglos de vida y se iba quedando corta de vista, desmemoriada y distraída ... En una palabra, chocheaba un poco"[93]; estos síntomas seniles provocan su despiste, y sólo concede sus dones a uno de los príncipes recién nacidos.

La reformulación del motivo tradicional de los gemelos da lugar a situaciones de gran comicidad, a partir de la confrontación humorística de las distintas inclinaciones que cada cual revela ya desde la

infancia. Llegado el momento de la elección de sucesor al trono, Lorigán suplantará a su hermano con la ayuda de Chapete; sin embargo, Pinocho tras superar distintas pruebas logrará desenmascararle y devolver al bondadoso Floridor sus derechos. En el curso del cuento Bartolozzi se ajusta con fidelidad a otros motivos y fórmulas folklóricas, pero con un permanente cuestionamiento de cada una de ellas; incluso, en la presentación del reino de fantasía, el narrador se permite poner en tela de juicio su mismo nombre:

> [...] si a mí me hubieran encargado de poner a este reino un nombre, a pesar de ser tan bonito el de Tulipampán, yo le habría puesto "Reino de la Primavera", o algo por el estilo.
>
> Pero en fin, Tulipampán se llamaba y Tulipampán le seguiremos llamado[94].

Muy significativo es la carácter del colaborador sobrenatural de Pinocho, el mago Carrasclás, cuya personalidad resume la técnica humorística que Bartolozzi desarrolla cada vez con mayor perfección; desactiva el tradicional maniqueísmo del cuento de hadas al negar la existencia de personajes absolutamente malvados o idealmente buenos:

> El mago Carrasclás (amable por delante, malvado por detrás) ofrecía la particularidad de ser las dos cosas: bueno y malo. si al hablarle os miraba cara a cara, ya podíais pedirle la luna que sin vacilar os la había de dar entre sonrisas y palmaditas. Pero si teníais la desgracia de que os volviese la espalda, ya podíais echaros a temblar, porque entonces el mago Carrasclás (amable por delante, malvado por detrás) era de lo más rematadamente malo que se conoce entre la clase de magos[95].

1.2.2.2. Reformulación del cuento de hadas y *pastiche*.

En alguno de los episodios de la "Serie Pinocho contra Chapete" Bartolozzi recupera la novela de aventuras, propuesta como modelo de emulación literaria por su personaje en la presentación inicial de *Pinocho, Emperador*; precisamente, *Pinocho caza un león* vuelve a trasladar al héroe al mismo ámbito de la selva africana, donde deberá hacer frente a un león gigante que atemoriza a la tribu de los Kokos, pero que resulta ser un ingenio mecánico inventado por Chapete. No obstante, este relato representa una excepción: en *Pinocho bate a Chapete*, *Viaje de Pinocho al centro de la tierra* y *Los tres pelos del mago Filomén* o *Pinocho en el planeta Marte* y *Chapete va por lana…* Bartolozzi superpone motivos y episodios procedentes de narraciones de Salgari o Verne a elementos característicos del cuento de hadas.

La parodia de las aventuras de corsarios es el punto de partida de *Pinocho bate a Chapete*, un relato en el que, como se indicó, Bartolozzi termina de configurar el perfil del antagonista que, en adelante, aparecerá en muchos de los episodios como capitán pirata de El Chacal. Muestra del procedimiento de pastiche es la curiosa copla que entonan sus bravos, cuya procedencia señala Carmen Bravo-Villasante: "La *Canción del pirata* de Espronceda; la canción del pirata de *La isla del tesoro* y *Los tigres de Mompracén*, de Salgari, dan por resultado esta humorística y bartolizzesca canción de pirata, que Chapete cantaba con voz enronquecida por el ron:

> Aquí están los terribles Piratas Negros,
> Más feroces que tigres del Archipán;
> Aquí están los terribles Piratas Negros,
> Que tienen a Chapete por Capitán.
> ¡Ohé! ¡Ohé!"[96].

En sucesivos episodios Bartolozzi irá ampliando la parodia de los tópicos piratas; por ejemplo, en *Chapete en la Isla del baile y la risa*, donde el narrador ridiculiza la disparatada terminología marinera del capitán Chapete:

> Orza, orza a barlovento... ¡Voto a cien mil colas de tiburón marino!...Virad el trinquete, tomad la enfilada a sotavento... Los foques al pairo... ¡Rayos y centellas!
>
> [...] Las órdenes que el extraño tipo daban, eran órdenes absurdas, que, en realidad no significaban nada ("Virad el trinquete", ¡qué barbaridad!), pero el que las daba era el capitán de aquel barco y se creía en la obligación de mandar algo [...] Porque habéis de saber que aquel tipo, que en

> cuanto a cosas de marinería no sabía lo que se pescaba ("Los foques al pairo" ¡vamos hombre!) era nada menos que Chapete[97].

El dibujante se inspira en el *Viaje al centro de la tierra* de Julio Verne para construir los capítulos iniciales de *Viaje de Pinocho al centro de la tierra* y *Pinocho y los tres pelos del mago Filomén*. Las referencias a la novela del francés se limitan a la parodia de los prolegómenos de la expedición, como el eco internacional del viaje —"De las cinco partes del globo vinieron comisiones de sabios para interrogar al famoso explorador", "Todos periódicos del mundo publicaron grandes artículos científicos hablando del estupendo viaje. Pinocho recibió más de setenta mil telegramas"— o los peculiares preparativos con los que Pinocho emula humorísticamente al profesor Lidenbrock de Verne —"consultaba mapas, visitaba cuevas, trepaba y descendía por rocas abruptas, tomaba frecuentemente el *metro*, en una palabra: se estrenaba para la peligrosa expedición"—[98]. Sin embargo, a partir del descenso por el cráter del volcán italiano, el monte Carpino, Pinocho se traslada a un mundo de fantasía y se encuentra con seres propios del cuento tradicional. La narración se plantea como un viaje de ida y vuelta que recorren de forma paralela Pinocho y Chapete: el héroe recorre, sorteando grandes riesgos, el país de los gnomos, la ciudad de Terra-Terraca y Brujulandia —el país de las brujas—, así como otros espacios pintorescos como la aldea del Topacio o los Profundos Hornos del centro de la tierra; al final de este recorrido, Pinocho debe regresar y con la ayuda del mago Filomén superar tres pruebas: burlar a las brujas, derrotar al monstruo de Terra-Terraca y liberar a las princesas prisioneras de los gnomos; objetivos finalmente cumplidos pese al empeño de Chapete, aliado con cada uno de sus enemigos para procurar su perdición.

Destacan en este relato la variedad de descripciones fantásticas y la amplia galería de personajes secundarios, en las que se anticipa la variadísima imaginería de que hará gala en las historietas de "Aventuras de Pipo y Pipa"; entre todos los pintorescos seres, cabe señalar al monstruo de Terra-Terraca, el temible Karrapato, cuyos rasgos terroríficos están atenuados por el tono humorístico de su descripción:

> El tal monstruo era tan horriblemente feo y extraordinariamente feroz. Yo no he visto otro monstruo tan feroz y tan feo en todos los días de mi vida, os lo aseguro.
>
> Tenía cabeza de sapo, de la que le salía un cuerno enorme y retorcido. El cuerpo era, al final de serpiente y sus garras eran de león. La espalda la tenía cubierta de escamas, como los caimanes y tenía tres ojos, uno en la frente, redondo y pequeño y dos a los lados, grandotes y ahuevados. En realidad no veía más que por el ojo de la frente, los otros dos eran de adorno. Pero, eso sí, el brillo de su ojo único era tan poderoso que solo se le podía mirar con gafas ahumadas. Además arrojaba llamas por la boca como todo monstruo que se respeta. [...] Ante este precioso animalito llevaron al pobre Pinocho[99].

Como otros personajes de similares características —el citado mago Carrasclás— Karrapato presenta la doble faz de su aspecto monstruoso y de su talante ingenuo; justamente, Pinocho logra escapar tras lanzarle un reto a una partida de cartas, al que responde con castiza fanfarronería: "Naturalmente que sé jugar al tute y a la brica y al tresillo; y todavía no he encontrado quien me gane… ¡No faltaba más!" [100].

De nuevo las novelas de Verne, y algunos motivos de los relatos de H. G. Wells son la fuente que inspira *Pinocho en el planeta Marte* y *Chapete va por lana…* , versión mucho más afortunada de las aventuras espaciales del muñeco que aquel poco inspirado *Viaje de Pinocho a la Luna* de la serie anterior. En el primer capítulo Bartolozzi parodia el desafío de los personajes de la novela de Verne *Viaje a la Luna*, Barbicane y Nicholl, así como la repercusión de su viaje en la prensa mundial. En este caso es Chapete quien inserta en los diarios un anuncio retando a Pinocho a una carrera de ida y vuelta a Marte, al que inmediatamente responde el muñeco de madera; en todo el mundo nace una expectación enorme alrededor del espectacular *raid* y los periodistas publican las disparatadas especulaciones de sus protagonistas: "según estudios profundos que había hecho Pinocho, […] en dicho planeta, los domingos son los martes y ese día está prohibido casarse y embarcarse" o, a juicio de Chapete, "el teléfono automático hacía siglos que estaba allí implantado"; también en el capítulo segundo se detiene en la descripción pormenorizada de sus ridículas aeronaves, parodiando los usos del periodismo de divulgación científica. Tras la narración del accidentado vuelo, en los capítulos V y VI se describen las maravillas del

planeta Marte y la extraña apariencia de sus habitantes, cuyo aspecto fantástico remite a algunas de las descripciones de Wells; sin embargo, el misterio propio de tales seres se desvanece ante el humorístico talante zarzuelero y castizo de su actitud:

> Tenían una cabeza enorme en la que casi toda era boca. Sus cuerpos terminaban en una especie de cola retorcida; en vez de brazos tenían dos tentáculos retorcidos y delgados. Todos usaban camiseta a rayas y pantalones a cuadros [...] por una, al parecer, costumbre del país, los cincuenta o sesenta mil individuos que llenaban la plaza, lo mismo grandes que chicos, igual los guardias que los paisanos, se ladearon el sombrero, se pusieron en jarras y cantaron a coro[101].

A partir de aquí, otra vez la narración se remite a los esquemas del cuento maravilloso, desarrollando la disputa entre el emperador de Marte, Mangucián V, y el rey Pompón de Saturno —planeta al que Chapete había llegado por error de cálculo—; los personajes de sus cortes respectivas responden a idénticas características grotescas que aquellos del Reino Dorado o Tulipampán: la princesa Tontina "un poco bobalicona", el príncipe Pumpúm "el mejor futbolista del reino" o el rey Pompón, muy bajito pues "para ser rey en Saturno era condición indispensable ser el más bajo de todos los habitantes del planeta, además de saber tocar el acordeón". Hace su aparición, incluso, la clásica bruja, que auxilia a Chapete tras ser derrotado el ejército saturnino y cuya presencia explica el narrador: "porque habéis de saber que, así como en todas partes cuecen habas, también en todas partes hay brujas de cuento, más o menos disimuladas"[102].

Otro grupo de cuentos adapta un esquema narrativo propio de la novela de detectives desarrollando las cualidades del héroe ya conocidas por el lector en *Pinocho detective*, pero ahora en ámbitos del universo fantástico del cuento de hadas: la Isla Feliz —*Chapete invisible*—, la Isla de los Muñecos —*Pinocho en la isla de los muñecos* y *Pinocho hace justicia* —, la Isla del Baile y la Risa —*Chapete en la isla del baile y la risa* y *Pinocho Sherlock Holmes*— y la Isla de los Animales —*Chapete en la isla de los animales* y *Pinocho se hace Pelícano* —.

Pinocho asume el papel de detective en *Chapete invisible* para resolver los extraños robos y accidentes que sufre la corte del rey Perico de Isla Feliz: su perverso rival había robado a un científico de su casa de vecinos la fórmula de la invisibilidad y se dedicaba a hacer trastadas a los ingenuos ciudadanos del pacífico reino; pero el héroe descubre su presencia merced "al maravilloso método deductivo de su maestro, Sherlock Holmes" y le tiende una trampa, con un cebo de dulces y ron, que aquel no puede eludir. En el relato Bartolozzi funde la parodia del cuento maravilloso —con la habitual caracterización grotesca de la corte del pintoresco rey Perico, quien "desde que se levantaba hasta que volvía a acostarse, se pasaba el día, ora entre sus galápagos, ora jugando a los bolos"—, y la burla de los tópicos detectivescos que encarna el propio Pinocho —"se quedó pensativo, sacó su pipa detectivesca, la encendió, frunció el ceño, se puso las manos a la espalda y empezó a pasear por la habitación: es que meditaba"—[103].

Pinocho en la isla de los muñecos y *Pinocho hace justicia*, protagonizados por juguetes animados a la manera de los cuentos de Andersen, se ajusta con mayor fidelidad a los resortes de acción y suspense propios del género detectivesco. La Pepona Marieta de Muñecópolis va en busca del héroe para que investigue la misteriosa desaparición de Linda, una preciosa muñeca de "biscuit", y demuestre la inocencia de su prometido Puchilín, un pobre polichinela acusado del delito; las pesquisas y el análisis de las pruebas conducen hasta el malvado Chapete, pero éste logra huir tras una infructuosa persecución y deja al héroe atrapado en un sótano junto a Linda; por fin, a punto de ejecutarse la pena de Puchilín —su envío por correo a una tienda de juguetes, condenado a "Bazar perpetuo—, el intrépido detective logra salir de su encierro y, en el último minuto, se presenta ante los jueces con la muñeca. Se reitera la parodia de las actitudes detectivescas por parte de Pinocho: su actitud meditativa, pipa y lupa en ristre, y el recurso constante al disfraz: se presenta bajo la falsa identidad de Chonopí o convertido después en soldado de plomo o Chino mandarín.

Bartolozzi recurre a un esquema análogo en *Chapete en la isla del baile y la risa* y *Pinocho Sherlock Holmes*. Chapete amenaza la vida de un reino idílico en el que la pena es desconocida: ríen y bailan las casas, los árboles, los perros y las gentes; en la corte, el rey Carcajada, la reina Canción y su hija la princesa Risa-Risita superan a todos en alegría y más aún por la boda concertada con el príncipe poeta Periquín. Asociado con el único ser gruñón de la isla, la bruja Muerdeuñas, el malvado muñeco torna la risa en llanto con dos fórmulas mágicas: los polvos llora-llora que convierten en un mar de lágrimas a toda la corte y el ungüento Untiunticórpilicámbili con el que transforma a la princesa en mona. Pinocho devuelve el orden al afligido país poniendo nuevamente en práctica el infalible método deductivo: en este caso la pista es una misteriosa carta que le convoca a una cita secreta; sus faltas de ortografía y las manchas de ron en el papel permiten al detective de madera adivinar la personalidad del anónimo remitente y acudir prevenido para esquivar las aviesas intenciones de su rival Chapete y derrotarlo.

Si en los relatos precedentes, la novela de detectives y la figura de Holmes son el referente directo, en *Chapete en la isla de los animales* y *Pinocho se hace Pelícano* Bartolozzi parece remitirse además a determinadas escenas tópicas de las películas policiacas norteamericanas. Chapete, convertido en gangster, instala un bar americano y organiza una criminal banda llamada "la pata roja" en un pacífico reino habitado por animales de fábula. El alcohol, el jazz-band y el tango se ponen de moda, alteran las costumbres del país y causan estragos en la vida familiar; "la pata roja" actúa con impunidad y llega a robar la corona del príncipe Leoncín, delito del que es acusado el infeliz Sr. Gazapo, señalado por falsas pruebas y condenado a la pena capital. Pinocho recurre entonces a su pericia como mago del disfraz para infiltrarse en la banda, convertido en un malcarado pelícano; con su ingenio y valentía detiene a los criminales y demuestra la inocencia del Gazapo. En el curso de la narración, Bartolozzi maneja algunos tópicos de los films policiacos de la época, con alusiones implícitas al gangsterismo y los problemas derivados de la Ley Seca, e incluye escenas que adquieren un ritmo cinematográfico; es el caso del cómico enfrentamiento final en el que Chapete encañona al héroe, parodia de un diálogo típicamente cinematográfico y de un ritmo retardado por el suspense:

> -¿Cuánto tiempo me queda de vida?
>
> -Tres minutos- contesta Chapete.
>
> -Idiota- murmura Pinocho con tranquilidad.
>
> Y se sienta junto a una mesa en la cual Chapete al entrar, ha colocado su linterna.
>
> -Ya ha pasado un minuto- grita Chapete.
>
> -Quedan dos- contesta Pinocho, -lo bastante para darte un aviso de la mayor utilidad: has de saber que la casa está guardada por un cordón de perros policías avisados por mí; en cuanto a tus compañeros, han caído, gracias a mí también, en un subterráneo profundo y me parece difícil que puedan prestarte ayuda.
>
> Al oír estas palabras Chapete se ha puesto a la vez rojo de rabia y verde del susto, cosas difícil y que seguramente, no lograríais conseguir si intentareis hacer otro tanto. Ruge exasperado:
>
> -Pase lo que pase tendrá antes la satisfacción de despacharte a ti de un tiro.
>
> -¿Cuanto tiempo queda?- pregunta Pinocho.
>
> -Un segundo- contesta Chapete.
>
> Entonces, rápido cual el rayo, Pinocho se agacha, se mete debajo de la mesa y levantándose de un salto ¡paf! la arroja sobre Chapete[104].

Un tercer grupo de cuentos lo integran aquellos que se remiten a motivos del folklore español; así, la curiosidad del héroe por el dicho proverbial "estar en Babia" es el pretexto para su viaje al disparatado reino maravilloso de los babiecos, nueva versión del "mundo al revés" desarrollada en *Pinocho en Babia* y *Las jugarretas de Chapete*[105]. El muñeco llega en tren a un país de disparate: el mozo de estación da propina al viajero, el cochero conduce a los caballos cómodamente sentados, las casas se construyen con el tejado en el suelo, los ascensores sólo sirven para bajar, los periódicos se publican en chino, la luz eléctrica sólo funciona de día, en la fonda los mozos son servidos por los dueños y la sopa se come con tenedor. Asiste al enfrentamiento entre los bandos de dos pretendientes al trono, Tontolín III y Bobalicón

V, quienes tras una violenta refriega con proyectiles de algodón en rama se someten al juicio de "los siete tontos de Babia": estos les entregan un martillo para clavar una tachuela en una tabla, y Tontolín supera en bobería a su rival —que colocó el clavo al revés— cuando con la tabla intenta hundir el clavo en el martillo; Pinocho interviene entonces para explicar el correcto funcionamiento del martillo, y es internado en un manicomio con el resto de personas cuerdas del país. En *Las jugarretas de Chapete* se desarrollan los planes del malvado muñeco de trapo para hacerse con el trono de los babiecos: pinta de azul las orejas de burro de la estatua del nuevo rey, sabedor de la tradición local según la cual tal prodigio sucedería cuando el monarca se volviera listo y por ello indigno de su corona; en efecto, la multitud, admirada por el cambio de color, derroca a Tontolín y aclama a Chapete, que se postula como candidato al trono con un sin fin de nuevas leyes descabelladas. Sin embargo, Pinocho logra escapar de su prisión, desenmascara a su rival y restituye en el trono a Tontolín III.

La amplificación de los motivos del "mundo al revés" da pie al narrador para múltiples juegos de humor disparatado, pero también a una sátira encubierta de la realidad española: las costumbres de los babiecos y toda su organización ciudadana descrita en los capítulos II y III remite en algunos casos a rasgos familiares para el lector adulto de la época; así, la "Fonda del mal trato" que era "la peor servida y la más cara de Babia", "Naturalmente, era la más concurrida". La sátira política puede deducirse de algunas referencias a los bandos políticos y a los pretendientes que se disputan el trono del país luchando por el honor de ser el más tonto: cuando Pinocho intenta intervenir y se descubre como persona inteligente, la masa indignada se vuelve en su contra: "Y todo el mundo se unió para gritar con el aire de "otro toro", "otro toro": "Es un listo, es un listo"!; al ser coronado con orejas de burro, Tontolín III es aclamado con expresiones como "¡Viva nuestro amado imbécil!" o "¡Viva nuestro idolatrado majadero!", se celebran festejos magníficos y juegos como las "Carreras de ministros" y la prensa le dedica amplio espacio en sus páginas: "los retratos de Tontolín III llenaban todos los periódicos y revistas ilustradas. En ellos veíase a S. M. en las posturas y ocupaciones más distinguidas: dando vueltas a una noria, tirando de un coche a la *Grand D'Aumont*, yendo a la compra con la cesta al brazo, jugando al chito o a la rana"[105]. Más explícita es la alusión al ejército español, en el discurso de Chapete como candidato digno del trono de Babia:

> -Ofrezco al pueblo de Babia el medio infalible de perder todas las batallas, en caso de guerra.
>
> La impresión causada por estas palabras fue inmensa. Precisamente se avecinaba una guerra con el vecino país de las Batuecas y la seguridad de la derrota —que es el ideal guerrero de los babiecas— era, en aquellos momentos, la ambición suprema [...]
>
> El ejército actual de Babia consta de cien mil hombres, de los cuales, mil son oficiales y noventa y nueve mil son soldados. Sabido es que las batallas en Babia, se pierden gracias a los jefes; pues bien, yo cambio la organización militar y hago que los noventa y nueve mil hombres sean oficiales generales todos y que los mil restantes sean los soldados, de este modo no puede haber duda, la derrota será siempre nuestra[106].

Bartolozzi sigue un procedimiento similar al que Valle-Inclán utiliza en su farsa *La cabeza del dragón*. No obstante, frente al propósito del dramaturgo gallego, la sátira política no constituye el objeto central del cuento; se trata de un simple guiño dirigido al lector adulto, introducido con habilidad suficiente para no interferir la lectura divertida y asequible del niño, receptor natural del cuento.

Otra tradición española más reciente, la de los "siete niños de Ecija", da pie a las aventuras de Pinocho y Chapete en Sierra Morena en *Chapete, bandolero* y *Los tres desmayos de Chapete*. Bartolozzi traslada a sus héroes y a la ya conocida princesa Rosa-Luz al espacio tópico de la "españolada": Chapete reúne una partida de bandoleros, ajustándose con fidelidad a la señalada tradición —"Siete justos eran, ni uno más ni uno menos; siete"—[107] y asimilando los rasgos más estereotipados tanto en sus vestimentas —"Con sus capotes, sus sombreros calabreses, sus chaquetillas, sus calzones cortos, sus cintos de los que pendían pistolones y puñales, y con sus enormes trabucos naranjeros al brazo [...]"—, como en sus actitudes —"[Chapete] empezó a dar saltos y zapatetas, bailando algo que él creía que eran sevillanas, mientras cantaba a voz en grito: —Olé con ole/ y olé,/ viva mi cuerpo". En la narración dichos tópicos se

mezclan con motivos propios del cuento de hadas, con la intervención de dos magos y del enanito Pirugián, quien colabora en el engaño final del héroe a sus enemigos.

La secular tradición de los Reyes Magos inspira a Bartolozzi uno de los más imaginativos episodios de la "Serie Pinocho contra Chapete", *Pinocho, Chapete y los Reyes Magos*; por medio del humor y la fantasía el dibujante elude el tono edulcorado y melodramático irremediablemente asociado al tratamiento de la Navidad en los relatos para niños, ofreciendo una narración llena de acción e interés. Pinocho acude al maravilloso palacio de los Reyes Magos avisado por la pájara Pifa, mensajera de sus majestades, de la intención de Chapete de impedir su llegada a España en la noche del cinco de enero. El héroe parte con la comitiva, pero no puede impedir el engaño de su astuto antagonista: con una estrella falsa transportada en aeroplano, desvía de su ruta a la expedición y le hace perder un día de viaje. Ante la desesperada situación, Pinocho da con la solución: viaja al país del Tiempo en busca del dios Cronos quien, conmovido por la suerte de los niños españoles, le otorga una noche de veinticuatro horas; de esta forma, los Reyes pueden llegar en la fecha prevista y entregar sus regalos, ante los ojos del anonadado y de nuevo fracasado Chapete.

Bartolozzi describe con gran plasticidad los preparativos de los Reyes Magos en vísperas de su partida: la puesta a punto de los camellos, la preparación de la merienda para el largo viaje, la lectura de las cartas de los niños con la supervisión de la conocida pajarita Pifa y, sobre todo, las maravillosa cosecha de un jardín lleno de árboles de los que brotan todo tipo de juguetes y dulces. Resulta asimismo plena de imaginación y acierto la descripción del reino del Tiempo; con un lenguaje coloquial presenta a los distintos personajes alegóricos, los Meses como hermanos traviesos, o a las cuatro Estaciones de acuerdo a la iconografía clásica:

> Una era joven, rubia y sonrosada, y estaba muy entretenida en trenzar flores, mientras sonreía dulcemente. Otra era una hermosa muchacha que tenía un cesto lleno de magníficas frutas. Otra era una dama vestida de oro, muy melancólica, y la cuarta era una viejecita muy temblorosa y que debía estar algo chiflada la pobre, porque a pesar de sus años, llevaba un vestido blanco y se divertía haciendo bolas de nieve
>
> Pinocho reconoció en ellas a las cuatro Estaciones, y después de saludarlas, muy fino, entró en el palacio[108].

1.2.2.3. Otros referentes: el deporte y el cine.

Como personajes españoles y muy de su tiempo, Pinocho y Chapete no podían dejar de vivir aventuras relacionadas con los deportes, y en especial con aquellos que habían adquirido creciente popularidad como espectáculos de masas: el fútbol y el boxeo. Precisamente, en las mismas fechas de publicación de *Pinocho, futbolista* y *Pinocho, boxeador* las páginas del semanario *Pinocho* dedicaban una de sus secciones, "Pinocho deportista", a dar noticia de la actualidad futbolística de la época, con referencias a los primeros mitos del balón, o de las figuras del pugilismo mundial. El héroe de madera debe responder en *Pinocho, futbolista* al desafío de una formidable equipo de brutos, "La Real Pirata los Chapetones", y organiza la selección muñequil "Los Pinochistas" en la que cuenta con muñecos de toda procedencia, desde los personajes italianos de la *commedia dell'arte*, Polichinela, Arlequín y Pierrot, hasta el ruso Petruska. La noticia levanta inmediata expectación entre el público y la prensa: "todas las revistas se dedicaron a publicar retratos de los dos campeones; todos los periódicos publicaron un sin fin de artículos hablando del futuro encuentro; la atención pública no se ocupó más que de este asunto; el telégrafo funcionó día y noche exclusivamente dedicado a dar noticias del partido"; se cruzan apuestas, algunas "de tal magnitud que muchos reyes tuvieron que vender o empeñar sus coronas".

Otro espectáculo tan popular o más, el cinematógrafo, es el referente explícito de *Chapete, cazador de cabelleras*. Bartolozzi parodia una película de uno de los géneros preferidos por el público infantil, el *western*, con un habilísimo planteamiento. El capítulo inicial narra una emocionante escena situada "en ese lugar donde se desarrollan las películas americanas: el Far-West"; un solitario jinete cabalga por la pradera y de pronto se ve en un peligro mortal, rodeado por el fuego, un abismo y una manada de

bisontes enfurecidos. Al final del capítulo, la acción queda en suspenso cuando se descubre la identidad de aquel anónimo personaje: "¡es Pinocho!" En el siguiente capítulo, el narrador retrocede en el tiempo para explicar la presencia del muñeco en dicho escenario y en tales circunstancias:

> A Pinocho le gustaba mucho el cine. Y una tarde, después de su vuelta de la isla de Pitiminí, se hallaba nuestro héroe, sentado en una localidad de preferencia, presenciando una película sensacional titulada "Los piratas de la pradera" y cuya acción se desarrollaba entre indios y cow-boys.
>
> Seguía Pinocho con atención profunda las peripecias de la pantalla cuando, de pronto, lanzó un grito que asustó a la concurrencia. La cosa no era para menos. Figuraos que entre los indios que salían en la película acababa de reconocer... ¡A Chapete!

Desde su butaca de espectador Pinocho ve cómo su rival raptaba a Mis May, "una preciosa muchacha completamente americana"; "sin esperar siquiera a que terminase la película" el héroe sale en dirección al Far West, indaga el caso y averigua "que lo que había visto en el cine era la pura verdad" y decide rescatar a la damita. Así pues, con un planteamiento similar al de *Chapete quiere ser héroe de cuento*, Bartolozzi plantea el juego cervantino fábula-historia, aunque ahora actualizándolo con el referente cinematográfico; funde el plano de la realidad cotidiana de Pinocho con el de la película: el héroe se dispone a intervenir en el film para resolverlo. A partir del capítulo tercero la narración vuelve al punto en que había interrumpido la escena del jinete solitario, que naturalmente elude todos los peligros, y se desarrolla ya hasta el fin por los cauces habituales: Pinocho libera a Mis May y desenmascara a Chapete, que debe huir para no perder su cabellera de estropajo ante el enfado de sus antiguos aliados los pieles rojas.

1.3. El Pinocho español y la creación de un universo de ficción original.

Bartolozzi asume la escritura con el objetivo prioritario de ofrecer al lector infantil un producto ameno y divertido, y para ello establece una relación estrecha con dicho lector a la manera ramoniana, sustituyendo el propósito educativo por la confabulación humorística. En el curso de la confección de sus "Pinochos" el autor va dando con sucesivos hallazgos que terminan por configurar un modelo coherente ajustado a tales fines; de manera implícita, simultánea al proceso de escritura, construye una original poética y diseña un género moderno: el cuento humorístico para niños. Como se ha señalado a propósito de las fuentes, Bartolozzi tantea diversos modelos hasta optar por la reformulación humorística del cuento tradicional como género abierto y permeable a otras formas narrativas; un modelo complejo que adapta para la narrativa infantil el patrón señalado para la novela moderna a partir del relativismo cervantino: plantea en connivencia con sus lectores un juego con los distintos planos de ficción y con la ambigüedad genérica de sus narraciones. De esta forma, pone en evidencia el concepto de verdad poética de toda la literatura infantil inmediata, desvelando su falta de vigencia e inadecuación respecto al lector especializado a quien iba dirigida. En este proceso de choque frente a un modelo narrativo anterior, Bartolozzi recurre al humor con el sentido subversivo y festivo que Ramón señala en su "Gravedad e importancia del humorismo":

> En el momento de girar la épica hacia otro avatar, surge lo humorístico como la fiesta más eternal, porque es la fiesta del velatorio, de todo lo falso descubierto y de todo lo que estuvo implantado, y a lo que le llega la hora de la subversión. [...] el humorista es un propugnador de nuevas libertades, el primer heraldo de nuevas revanchas, de nuevos géneros desenlazados, en mayor libertad de acción[109].

Resulta muy significativo el juego que Bartolozzi plantea a sus lectores a partir de la indeterminación genérica de sus relatos. La propia colección en la que se presentan, los "Cuentos de Calleja en Colores" determina en principio su adscripción a un género con unas características bien definidas, que no es sólo ya el cuento de hadas tradicional, sino el "cuento de Calleja", con lo que tal denominación supone: la adaptación del cuento tradicional sobre el patrón de las narraciones clásicas de Perrault, Grimm y Andersen, la españolización de personajes y el uso de un lenguaje castizo, o el papel relevante de la ilustración gráfica respecto al texto. Sin embargo, el autor, en boca de sus personajes o a

través de la voz del narrador omnisciente, cuestiona de manera permanente tal determinación genérica, oponiendo a la manera cervantina los conceptos de "cuento" o "fábula" al de "historia". En *Pinocho en Jauja*, algunos personajes que oyen de labios del héroe el relato de sus hazañas dudan de su verosimilitud, y el muñeco declara solemne:

> De esto da fe la Historia. Libros se han escrito que relatan estos hechos maravillosos y que recorren el mundo entero[110].

En la conclusión de *Los tres pelos del mago Filomén* es el propio narrador quien, con un reto humorístico, se adelanta a las objeciones de aquellos lectores que pusieran en entredicho la verosimilitud de lo referido:

> Si alguno duda de cuanto queda relatado, yo le suplico que vaya a un volcán, que entre por él y que pregunte a los gnomos, a los topos, a los de Terra-terraca, a las brujas y a los salamandros, si es verdad o no que entre ellos estuvo Pinocho.
>
> Y entonces hablaremos[111].

En el planteamiento inicial de *Chapete y el príncipe malo* expone ya de forma explícita la oposición entre cuento e historia; si las apariencias mueven al lector a considerar un cuento lo que comienza a leer, la misma intervención de Pinocho y Chapete es signo de que se halla en realidad ante una "historia de verdad":

> Pues señor, érase un rey y una reina...
>
> Apuesto cualquier cosa a que esto os parece un principio de cuento. Pues no; no es un cuento, sino una historia de verdad; y la prueba es que, pasando el tiempo, es decir, pasando unos capítulos, nos encontraremos con dos conocidos nuestros, que son nada menos que Pinocho y Chapete[112].

Idéntico recurso, la refutación de cualquier asomo de duda acerca de la verosimilitud, se hace extensivo en *Pinocho caza un León* al género de la fábula:

> Pinocho no volvía de su asombro; él sabía que los leones, como todos los animales, solo hablan en las fábulas; pero aquello no era una fábula[113].

En este juego con los planos de ficción es fundamental el papel del narrador omnisciente y su función de cronista de las hazañas del héroe, que define en *Pinocho en el país de los hombres gordos*, o en *Pinocho y la reina Comino*:

> El había nacido para aventuras, para llevar a cabo empresas heroicas y que luego yo os las cuente[114].
>
> ...
>
> [...] el gran aventurero dijo que tenía que marcharse a seguir sus aventuras para que yo os las cuente[115].

El narrador hace gala de su aparente omnisciencia, cuando en *Pinocho en el Fondo del Mar*, tras describir el extraño comportamiento de Pinocho, apunta: "Nosotros, que lo sabemos todo, vamos a sacar de dudas a nuestros lectores"[116]. No obstante, tal capacidad queda limitada y puesta en entredicho en distintas ocasiones: en las páginas de *Pinocho y la reina Comino*, el héroe cuenta un secreto a un enanito y el narrador advierte: "Entonces le dijo unas palabras, pero tan bajito, tan bajito que nadie más que el interesado las oyó, y yo no he podido saber cuáles fueron"[117]; pero su descrédito es absoluto en *Chapete en la Isla de los animales*, en una inspiradísima escena en la que se somete a cómica parodia la omnisciencia del narrador:

> Ayer tarde me hallaba yo en mi casa —que es la vuestra— ante mi aparato de telefonía sin hilos, radioescuchando atentamente una interesante conferencia acerca la de "La influencia de la gimnasia sueca sobre el color del Mar Negro" pronunciada, en idioma senegalés, en la Academia de Jurisprudencia de Getafe, por el sabio presidente del "Club de los tartamudos barbirrojos de San Francisco de California".

> De pronto, en el momento más sugestivo del discurso, se interpusieron unos sonidos extraños: sonidos de un diálogo que desde luego no tenía nada que ver con la gimnasia sueca ni con el Mar Negro.
>
> En el primer instante tuve un gesto de contrariedad, que reprimí al punto al advertir que el diálogo era mucho más interesante, para mí, que la conferencia en cuestión.
>
> Es más, comprendí en seguida que a vosotros también os había de interesar y por eso me apresuré a escribirla taquigráficamente palabra por palabra. Helo aquí fielmente transcrito [...]

Introduce entonces una conversación de Pifa y Pinocho, pero surgen interferencias que le impiden escuchar los últimos detalles:

> De pronto la voz del sabio de la conferencia volvió a interrumpir:
>
> "...por... porque la... la... la ginma... na...sia...su su...su...e ...ca...
>
> ¡Qué rabia! Yo estaba desesperado. Como comprenderéis, no me resignaba a no saber en qué paraba la conversación de Pifa y Pinocho.
>
> Y dejando la conferencia radiotelefónica me vestí apresuradamente, salí a la calle, tomé un taxi y me planté en el domicilio de Pinocho.
>
> El famoso muñeco estaba metiendo ropa en un maletín de viaje.
>
> Pifa ya se había marchado.
>
> -¿Que hay? ¿Dónde vas? ¿Qué isla de animales es esa? -le pregunté de carretilla.
>
> El me miró de hito en hito, levantó su mano derecha y pronunció estas palabras:
>
> -Amigo mío, salgo inmediatamente para Animalípolis donde es necesaria mi presencia. Ese maldito Chapete está allí haciendo de las suyas. No tengo tiempo que perder, dame un abrazo y hasta la vuelta.
>
> Y el heroico muñeco cerró su maletín y salió disparado camino de la isla de los animales[118].

Este encuentro excepcional entre el narrador y el protagonista se suma al juego de ambigüedades y a la superposición de los planos de ficción: por una parte, el lector tenderá a identificarse con un narrador que no es capaz de conocer todos los detalles del relato, pero por otra reconocerá su superioridad al comprobar su privilegiado trato con el héroe.

Desde esta posición ambigua el narrador afronta la determinación del género de sus relatos y, pese a la afirmación anteriormente señalada de la "veracidad histórica" de las aventuras del héroe en *Chapete y el príncipe malo*, más adelante expone a sus lectores las obligaciones que conlleva su labor de "cuentista", que le impiden a actuar como un personaje más y le fuerzan a relatar los acontecimientos en un orden determinado:

> Yo mismo estoy intranquilo por su suerte y más de una vez he estado tentado de internarme en la infernal Selva para averiguar su paradero. Pero mi deber de cuentista me obliga a contar las cosas por su orden, quiera que no[119].

Sin embargo, es en *El Falso Pinocho*, donde la humorística ambigüedad y la confusión de los planos de ficción alcanza el mayor grado de ingenio, merced a un humor paródico que afecta al conjunto del universo narrativo: la intervención de Chapete no sólo tiene como objeto el triunfo sobre su enemigo, sino el descrédito de Pinocho como personaje literario; su impostura al intentar suplantarlo afecta incluso al ilustrador y provoca la reacción airada del narrador como portavoz del sentir general de los lectores. El rechoncho muñeco llega disfrazado de Pinocho al Reino Dorado, para visitar a Doralinda, una lectora fidelísima de sus hazañas; aun rodeada de todos los lujos y de todo el oro del mundo, la princesita dirige sus preferencia hacia "su biblioteca de madera dorada, en la cual lucían sus magníficas encuadernaciones la colección completa de las Aventuras de Pinocho; esas aventuras que, Doralinda, como todos nosotros, había leído y releído tantas veces que se las sabía de memoria"; junto a su lecho luce en un espléndido marco el retrato de Pinocho al lado de una estampa vulgar de Chapete clavada desdeñosamente con un alfiler a la pared. Ya en el primer encuentro de Doralinda con el falso Pinocho surgen en la corte ciertas

dudas sobre la veracidad de aquellos relatos, y las sospechas planean inicialmente sobre ilustrador, a quien se identifica por su nombre:

> -¿Sabes nena, que los dibujantes de hoy día fantasean mucho y que el tal Bartolozzi nos ha pintado siempre un Pinocho más esbelto y airoso de lo que es en realidad? [120]

El nefasto comportamiento del impostor extiende la perplejidad entre todos los habitantes del Reino Dorado, y sólo Doralinda insiste en defenderlo; y, por fin, cuando también ella pone en tela de juicio la veracidad del narrador, este reacciona enérgicamente:

> ¡Pobre princesita! Yo creo que en su empeño en defender al que ella creía Pinocho había un poco de testarudez, de no querer dar su brazo a torcer. Pero cuando se hallaba a solas en su alcoba de oro y contemplaba largamente el retrato del héroe o leía alguna de sus famosas aventuras, suspiraba tristemente y decía:
>
> -¿Es posible que haya cambiado tanto? ¿O todos estos libros tan bonitos, en lugar de ser narraciones verídicas y fieles descripciones, no serán más que cuentos?
>
> (Comprendo, lectores míos, que os encienda la sangre oír estas cosas y presenciar tan monstruosa injusticia en perjuicio del auténtico y noble Pinocho. A mí también me duele esta situación ¡Ah, malvado Chapete, cuánto nos haces padecer!) [121]

En suma, con gran sencillez Bartolozzi establece un hábil juego desde el perspectivismo cervantino; participando de la tesis ramoniana de que "El humor hace pariente de la mentira a la verdad y a la verdad de la mentira", manipula y confunde los planos de ficción, buscando esencialmente convertir al héroe en personaje cercano para el lector, y lograr asimismo que éste acepte la complicidad con el narrador.

Con idéntico objetivo Bartolozzi recurre sistemáticamente a la apelación del narrador a los lectores, buscando involucrarles en el relato con frecuentes guiños humorísticos o extravagantes digresiones explicativas. Ya en *Pinocho, Emperador*, al comentar la afición a la lectura de Pinocho, observa: "!Lo que le gustaba leer! Yo creo que le gustaba todavía más que a vosotros os gustan los merengues"[122]; resulta siempre disparatado en su faceta de traductor de idiomas exóticos, como en el caso de *Pinocho en la India*: "Raparmutana, sar gamaka; lo que como todos sabéis, significa en idioma indio: "Salud y pesetas"[123]; o se permite cómicas alusiones a los padres en *Viaje de Pinocho a la Luna* o *Pinocho en el fondo del mar* :

> Como [Pinocho] era culto y sabía Geografía, pensó que había caído de Escila y Caribdis. (Si mis lectores no entienden esta imagen pueden preguntar a sus papás. Pero dénles tiempo para reflexionar, no sea que les pongan en un apuro) [124].
>
> ...
>
> (Supongo que ya sabréis que una escafandra es un casco perfectamente cerrado, con unos grandes redondeles de cristal, que los buzos se colocan en la cabeza para meterse en el mar. Si esta descripción no os basta, preguntad a papá o a mamá) [125].

Tampoco excluye la parodia del tono aleccionador de la literatura infantil del periodo; así, en un guiño irónico, cuando Chapete se equivoca en sus cálculos para llegar al planeta Marte, el narrador observa:

> Ved las terribles consecuencias que tiene el no estudiar bien la Geografía astronómica y la Aritmética: aprended, aprended bien las cosas en la escuela, que nadie está libre el día de mañana de tener que hacer un viaje a Marte o a otro sitio así[126].

El narrador se anticipa asimismo a las posibles objeciones de los lectores, como en esta digresión que interrumpe el curso de la narración en *Pinocho en Babia*:

> Un día se acordó que tenía un amiguito... ¿Cómo un amiguito? —exclamaréis vosotros— ¿Acaso no son amigos suyos todos los niños del mundo?

> Así es; pero aun queriendo a todos en general y a vosotros en particular, Pinocho tenía una cierta predilección por Periquín , a quien conocía de antiguo— todo lo antiguo que se puede conocer a un caballero de ocho años y medio... [127]

La apelación al lector se dirige en otros casos a subrayar distintos aspectos de la misma narración con un sentido explicativo; por ejemplo, en *Chapete en guerra con el país de la Fantasía*, un breve paréntesis aclara el sentido del sencillo anagrama "Goro-Ogro" expresando un sentimiento de perplejidad que pretende compartir:

> (Advierto lector, tu sorpresa. Yo también me he quedado como un sorbete ¿con que el señor Goro... es un ogro disfrazado? Ahora me explico por qué se llama Goro; este nombre está hecho con las mismas letras de Ogro. ¡Las cosas raras que descubre uno! Sigamos escuchando).

En el mismo cuento, cuando Chapete establece un plazo de un año y un día para reunir un ejército de malvados, el narrador interviene de nuevo para paliar la posible impaciencia de sus lectores:

> Me parece, me parece, querido lector, que noto en tu semblante un asomo de inquietud. ¡Como! —piensas probablemente— ¿Voy a tener que espera un año y un día hasta el regreso de Chapete para saber en qué para su odioso proyecto? No, no tengas miedo. Comprendo tu impaciencia, y por eso he dispuesto que este año y un día duren... un minuto. La prueba es que ha pasado ya. Empieza el capítulo siguiente y verás que tengo razón[128].

En ocasiones, como ocurre en las últimas líneas de *Pinocho en el Planeta Marte*, la apelación tiene un sentido explícitamente promocional; el narrador deja en suspenso la solución del conflicto y apunta: "Eso sólo lo sabrá el que lea el tomo siguiente"[129]

Bartolozzi postula un sentimiento común frente al héroe —en *Pinocho en la Isla de los animales*, el narrador observa: "Así pensáis y sentís vosotros y yo, pero no todo el mundo se nos parece"[130]— y una identidad del ideal "lector pinochista", que como se ha de ver, terminará de configurar en las páginas del semanario *Pinocho*. Un grupo al que pertenecen además muchos personajes de los cuentos, desde la princesa Rosa-Luz, primera admiradora declarada del héroe en *Pinocho Inventor* hasta el mismísimo Chapete.

A partir de la consolidación de un género permeable a toda posibilidad de combinación de diversos mundos de ficción y del establecimiento de un código de entendimiento y complicidad con los lectores, Bartolozzi está en disposición de divertir y maravillar a su público ofreciéndole un universo original, cuya geografía incluye desde la España cotidiana a los más exóticos países hasta los reinos de fantasía, y presentando una amplísima galería de personajes de toda condición y naturaleza: juguetes y marionetas, héroes y malvados de los cuentos clásicos, animales de fábula, salvajes caníbales, piratas o extraterrestres, personajes cinematográficos, etc. Bartolozzi refuerza además la coherencia de este universo y configura el carácter unitario de la colección recurriendo a la aparición de personajes secundarios en distintas entregas, o insistiendo en alusiones y referencias que sistemáticamente remiten de uno a otro episodio, en una práctica en la cual al procedimiento narrativo se suma un propósito claramente promocional: el lector que desee conocer en detalle a determinado personaje o aclarar alguna de las anécdotas señaladas habrá de adquirir el episodio correspondiente.

Junto al héroe y su antagonista —y a los habituales acompañantes de éste, Voltereta, Tintinelo y Patapón—, Bartolozzi da especial protagonismo a algunos personajes secundarios. Entre todos destaca la presencia de la Pájara Pifa, animal maravilloso que actúa en apoyo de Pinocho, como mensajera o auxiliándole por medio de sus poderes extraordinarios, en diversos episodios: Pifa, que se expresa siempre a través del verso, se presenta como mensajera de los Reyes Magos en *Pinocho bate a Chapete* e interviene como colaboradora del héroe en los dos episodios siguientes, *Pinocho Chapete y los Reyes Magos* y *La ofensiva de Pinocho*; reaparece en *Las jugarretas de Chapete*, avisando al muñeco de la presencia amenazante de Chapete en el reino de Babia y en *Chapete en la Isla de los Animales* en la que actúa como portavoz de sus atribulados habitantes en busca de la intervención de Pinocho. El personaje

procede, obviamente, de la tradición folklórica española de "la pájara Pinta", y fue un motivo con especial fortuna en la literatura de vanguardia de la época: en las mismas fechas que Pifa aparece en los cuentos de Bartolozzi, Manuel Abril dedicó a "la pájara Pinta" uno de sus cuentos infantiles publicados en el semanario *Pinocho* —"Trampolín y la pájara Pinta" (*Pinocho*, 4, 15-III-1925) —, Alberti compuso su "guirigay lírico-bufo-bailable" —*La pájara Pinta* (1926) — y Antonio Espina una de sus primeras novelas, *Pájaro Pinto* (1926) [131]. Otro personaje que interviene en distintos episodios es la princesa del reino Florido, Rosa-Luz, protagonista de *Pinocho Inventor*; al parecer, su condición de primera lectora de Pinocho procedente del ámbito maravilloso le da cierta categoría preferente entre el conjunto de sus compañeras de realeza: así, Rosa-Luz reaparece como víctima de Chapete en *Pinocho bate a Chapete*, *La ofensiva de Pinocho*, *Chapete bandolero* y *Los tres desmayos de Chapete*.

La presencia de estos y otros personajes, así como diversas referencias a determinados episodios y anécdotas vividas por Pinocho y Chapete, dan ocasión al autor de incluir frecuentes notas a pie de página en las que especifica al lector el título del cuento al que debe remitirse para ampliar detalles; un recurso que resulta algo forzado en los primeros episodios de la "Serie Pinocho", pero que en el curso de la colección Bartolozzi domina como publicista avezado: así, en *Viaje de Pinocho al centro de la tierra*, cuando el héroe de madera es hecho prisionero en Terra-Terraca y se ve perdido, piensa para sí:

> [...] ¿quién me mandaba a mi venir a estos lugares inhospitalarios? ¡Con lo a gustito que podía estar yo ahora entre mis amiguitas, paseando por el bello jardín de la princesita Rosa Luz (1) o en el delicioso reino de la Fantasía! (2) ¿cómo salir de aquí? ¿quién podrá venir en mi auxilio? ¡No será Pifa, la gentil pajarita de los Reyes Magos, que sólo puede volar por los aires! ¡No será Colavivita, mi fiel pececito, que sólo puede nadar por las aguas¡ (4) ¡No será la princesita Tocoroco que, a estas horas se encontrará en el lejano país de los Chua-Chuas bajo la sombra deliciosa de un cocotero...¡ (5) [132].

Cada una de las llamadas entre paréntesis remite en nota al pie con la indicación: "*Véase Pinocho inventor*", "*Véase Pinocho se convierte en bruja*", etc. El mismo sentido de promoción guía algunas referencias incluidas con naturalidad en el curso de la narración, y así, entre las maravillas del país de los Reyes Magos no falta un árbol de cuentos cuya rama más gruesa está "cargada de Pinochos"[133]; también aparece en combinación con el guiño al lector, apelando a su memoria para defender las cualidades del héroe frente a la desconsideración de su enemigo:

> ¿La India? ¿La China? ¿Jauja? ¿El Polo Norte? ¿Gordinflonia? ¿Babia? ¿La Luna?... En todos estos sitios y en muchos más había estado Pinocho realizando alguna proeza sorprendente y dejando tras su paso un recuerdo imborrable de su valentía, su heroísmo y su talento. (Esto de la valentía, el heroísmo y el talento de Pinocho no creáis que lo pensaba Chapete; lo pienso yo y vosotros sabéis que es la pura verdad) [134].

Las referencias publicitarias se amplían además al conjunto de ofertas de la editorial Calleja: en *Pinocho, al Polo Norte*, el muñeco lleva consigo entre los elementos indispensable de su equipo "una colección de *Cuentos de Calleja*, para distraerse en las largas veladas invernales" que no abandona ni cuando ha de abandonar el barco y seguir su viaje en trineo[135]; por supuesto, la narración en la que Chapete se introduce en *Chapete quiere ser héroe de cuento* corresponde "un tomo de cuentos de Calleja"; Bartolozzi utiliza incluso la publicidad negativa en *Pinocho en el fondo del mar*, cuando el narrador detalla el ingenioso procedimiento de inmersión del héroe:

> Ya sé lo que estáis pensando:¿cómo se arreglaría Pinocho para hundirse en el agua y no flotar siendo de madera? ¡Es muy sencillo! Pinocho, siempre previsor, había pensado en ello. Se había metido en el bolsillo algunos cuentos de esos que no son los preciosos Cuentos de Calleja, sino otros cuentos muy feos, y como son tan pesados, su peso arrastraba a Pinocho consigo[136].

1.4. La construcción del estilo: en busca de un lenguaje adecuado para el lector infantil.

A lo largo de los cuarenta y ocho episodios de la colección Pinocho, es patente la progresiva evolución de la escritura de Bartolozzi encaminada al objetivo básico de encontrar un lenguaje adecuado al tipo de lector al que dirige sus relatos; como apunta García Padrino, intenta lograr una meta bien difícil en la literatura infantil: "que el niño se crea los personajes y las historias que se le ofrecen, que entre en ellas y las haga suyas"[137]. El autor evoluciona de episodio en episodio en un proceso que se podría describir como el paulatino ajuste entre el criterio de sobriedad como ideal estilístico y el dominio de los distintos resortes imprescindibles para cumplir su intención de divertir y entretener. Así, aunque en los primeros episodios de la "Serie Pinocho" no faltan los hallazgos expresivos y las muestras de ingenio, el lenguaje resulta en general excesivamente simple y el tono es por momentos brusco e inadecuado. Media un abismo, por ejemplo, entre la escritura desigual de *Viaje de Pinocho a la luna* (1918) y la originalidad del estilo del que hace gala el autor de *Pinocho en el planeta Marte* (1928) por su dominio de los mecanismos humorísticos, lo animado de las descripciones —con el óptimo aprovechamiento de elementos tipográficos e ilustraciones—, la agilidad de sus diálogos o la inclusión acertada de versos y canciones; el confrontar ambos títulos —construidos a partir de un material narrativo similar— hace evidente el progreso que en una década de aprendizaje ha convertido a un narrador de estilo vacilante en un autor dueño de una escritura absolutamente original. Bartolozzi logra la madurez como escritor para niños, en la medida que su escritura es capaz de expresar de manera idónea los rasgos que mejor definía su carácter como dibujante, aquella "sabia ingenuidad" y su franco y moderno humorismo.

Bartolozzi construye su escritura contra los excesos retóricos y el inadecuado tono paternalista de la literatura para niños inmediata; trata de encontrar un lenguaje y un tono que haga verosímil la convención de que el autor se dirige "de igual a igual" a sus lectores, pero sin recurrir por ello a un postizo infantilismo. En este propósito, el dibujante se sitúa de nuevo en la órbita del ramonismo y en su camino de subversión de los géneros tradicionales a través del humor: frente al prejuicio que pone en cuestión la capacidad de entendimiento del lector infantil —que, como presupuesto para un modelo de literatura infantil, se traduce indefectiblemente en un lenguaje "ñoño"—, Bartolozzi confía con acierto en su capacidad comprensiva del humorismo y hasta de algunas formas de ironía, siempre que se le presente un material narrativo y un lenguaje coherente con su grado de experiencia vital; busca siempre sorprenderle, causar un primer efecto de extrañamiento que, inmediatamente, dé paso a la comprensión y potencie la confabulación autor-lector.

En este camino, uno de los rasgos más característicos de la escritura de Bartolozzi es la sistemática combinación de un lenguaje coloquial —por momentos, graciosamente madrileño y castizo— con el lenguaje metaliterario procedente de géneros fácilmente reconocibles por el lector infantil; así, por ejemplo, la voz del narrador inicia su parlamento con el tono épico del novelista de aventuras exóticas, el del cuentista sujeto a fórmulas tradicionales o el del periodista de sucesos, y a renglón seguido, introduce una expresión familiar o un modismo castizo que produce un inmediato efecto de distanciamiento humorístico: en *Pinocho, al Polo Norte*, cuando el héroe se ve acorralado por un feroz oso polar, el narrador apunta —con el madrileño laísmo característico de Bartolozzi—: "La situación era como para ponerla música"[138]; tras describir otra apurada situación del muñeco en *Chapete cazador de cabelleras*, comenta: "Decididamente en el Far-West ocurren cosas desagradables"[139]; en *Pinocho caza un león*, cuando escenifica el primer encuentro con la fiera, observa: "Pinocho no puede dominar un ligero estremecimiento. Por muy valiente que se sea, hay momentos en que ¡Caray!" [140]. Es asimismo frecuente la digresión insospechada del narrador, desviándose del curso lógico del relato para introducir un comentario coloquial; así ocurre en *Chapete invisible*, en la descripción de un idílico reino de fantasía:

> Porque habéis de saber que en el Palacio Real de Isla Feliz es el sitio del mundo donde se come mejor. Recuerdo precisamente ciertos calamares en su tinta que comí una vez allí... [141]

El retrato del hada Esmeraldina en *Chapete y el príncipe malo*, presenta un mecanismo similar, con un brusco cambio de tono:

> Era muy bella, muy buena y muy poderosa. Pero la pobre, aunque conservaba el aspecto joven, tenía en realidad muchos siglos de vida y se iba quedando corta de vista, desmemoriada y distraída... En una palabra, chocheaba un poco[142].

Los coloquialismos aparecen también boca de los personajes, como forma de ruptura del decoro; así, sometido el héroe a una prueba imposible, hacer reír al rey Flacuchón XXV, exclama: "¡Pero si eso es más difícil que aprender el alemán!" [143]; no se excluye el exabrupto, aunque en el caso de *Pinocho caza un león*, surge lógicamente de la personalidad de quien lo pronuncia: "¡Rediez! —dice Abedul IV— que era un salvaje"[144].

Son muy frecuentes las alusiones a aspectos cotidianos de la realidad del lector contemporáneo, muy eficaces como contrapunto humorístico al ser insertadas en un contexto literario; así, el tópico del rechazo de la princesa al pretendiente queda roto en *Pinocho inventor* por las insospechadas excusas que el padre de Rosa-Luz presenta ante el Rey Godofrón:

> [...] los Embajadores de las Islas Verdes se volvían a su país llevando una carta de Florián V, en la que solicitaba el plazo de un mes para decidirse, alegando que la princesa Rosa-Luz estaba terminando el quinto año de solfeo y no tenía tiempo de ocuparse de otra cosa que no fueran sus estudios[145].

El mismo Pinocho excusa su negativa ante las pretensiones de boda de la princesa de la Luna alegando que "aún no había acabado el bachillerato"[146]. Bartolozzi introduce también algunos galicismos y anglicismos en uso en el lenguaje de la época, con el mismo sentido de familiaridad: así, en *Pinocho, al Polo Norte*, el muñeco encuentra tiendas en el Ártico cuyas muestras rezan: "La morsa elegante. Robes. Modes"; "El oso inglés. High Life Tailor", "La foca nutritiva. Restaurant"[147].

El tono coloquial y las alusiones familiares producen, en definitiva, la ruptura con el código de las novelas de aventuras o los cuentos de hadas. Constituye un buen ejemplo la reducción paródica que produce la mera enumeración de los tópicos de dichos cuentos, en una de las descripciones iniciales del narrador en *Chapete en guerra con el país de la Fantasía*:

> Este país está, naturalmente, gobernado por alguien; más su soberano no es uno de esos reyes con barba y corona, que tienen tres hijas y las meten en tres botijas, o tienen un hijo y le casan con una pastora, con el sólo fin de que sean felices y coman perdices. No [...][148]

Por otra parte, Bartolozzi saca frecuente partido de una lógica perogrullesca cuya aplicación provoca un efecto chocante en el plano de ficción del universo maravilloso: así, en *Pinocho en el fondo del mar*, cuando el pececillo llega ante el brujo del mar, interrumpe su intervención para dirigirle una razonable petición: "—Pues verá usted, señor Brujo. Pero, antes que nada, ¿no tendría usted por ahí un cacharro con agua? Porque así, en seco, me voy a asfixiar"; en el mismo cuento, el rey del mar es un anciano achacoso, pues "a causa de la humedad de su palacio padecía de reuma"; el mismo héroe, pese a su intensa preparación casera para las aventuras submarinas, al enfrentarse al océano "se sintió un poco sobrecogido. Encontraba bastante diferencia entre el cubo de agua donde había hecho sus pruebas y el mar. En el mar había más agua indudablemente"[149]; cuando llega al país de Babia, Pinocho no puede menos que encontrar "un monumento al que asó la manteca —una gloria nacional—"[150]. Su aplicación irónica afecta igualmente a fórmulas literarias, como la tópica descripción de los idílicos reinos de fantasía:

> Reino Dorado era feliz, porque allí reinaba la alegría. También podemos decir que allí reinaba la alegría porque el país era feliz; lo mismo da"[151].

El recurso llega hasta el absurdo, cuando se aplica el razonamiento perogrullesco para explicar fenómenos maravillosos: Pinocho logra escapar por medio de un talismán en *El triunfo de Pinocho*, con la ayuda de dos animales encantados, una rana y una salamandra; finalmente, toma un globo acerca del cual observa el narrador:

> Porque habéis de saber que el globo no era brujo como la rana y la salamandra —todavía no se ha dado el caso de que un globo sea brujo—[152].

Dicha lógica afecta asimismo a los tópicos del lenguaje: así, Pinocho en su viaje ártico actúa "Con una serenidad y sangre fría digna del Polo"[153]. Especialmente divertido es el cuestionamiento del tópico en el comentario del narrador de *Pinocho en la isla de mentirijillas*:

> Cesó la tempestad y el mar se quedó más tranquilo que una palangana de agua. Y no digo que una balsa de aceite porque yo, que he visto tantas cosas en mi vida, no he visto nunca una balsa de aceite, y casi estoy seguro que vosotros tampoco[154].

En cuanto a los recursos humorísticos, su utilización varía en función de los diversos motivos de cada relato; así, en *Pinocho en el país de los hombres gordos*, se hace oportuna la hipérbole para ponderar los rasgos de gordos y flacos, o en aquellos relatos en los que el referente es el tópico de "el mundo al revés" resulta idóneo el disparate y el humor absurdo. Como apunta Carmen Bravo-Villasante, entre los episodios en los que aparece el recurso al "non sense" ha de destacarse *Pinocho en el País de Mentirijillas* por el propio planteamiento de la narración que sitúa la acción en un reino donde todo es diferente a lo que muestra su apariencia; también se ajusta el disparate al planteamiento de *Pinocho en Babia*, por ejemplo, en la descripción de alguno de sus "siete tontos" —la asamblea de sabios del país—: el inventor —"él había descubierto la ventaja de los abanicos que sólo tenían varillas; él había descubierto lo útil de lavar el agua antes de usarla; en la actualidad andaba muy preocupado para conseguir que los chorizos no tuvieran más que una punta"— o el incomprensivo —"Si alguien le decía: "Buenas noches ¿cómo está usted?, contestaba; "Sí señor, gitanita fue mi mare y yo también soy gitana, o cualquier majadería por el estilo"—[155]. No obstante, no faltan abundantes ejemplos de humor disparatado en distintos cuentos: en *Pinocho en el planeta Marte*, los extraterrestres organizan una "feria de las Pipitañas", "llamada así no sabemos por qué, pues la verdad es que allí ni había pipitañas ni nadie las conocía en Marte"[156]; en *Chapete cazador de cabelleras*, uno de los pieles rojas explica su perplejidad al relatar cómo Pinocho, tras sorprenderle y amordazarle, suplantaba su personalidad:

> [...] me despojó de mis plumas, de mis ropas y de mis armas y se lo puso él después de pintarse el rostro con agua teñida de rojo con un trozo de cántaro. Disfrazado así parecía que era yo, hasta tal punto que a mí mismo me costó trabajo no reconocerme[157]

en *Chapete en la isla del baile y la risa*, Bartolozzi desarrolla entre la bruja Muerdeuñas y Chapete un absurdo diálogo, en el que se suceden los dislates:

> -Voy a prepárate primero un ungüento que se llama *Untiunticórpilicámbili*.
>
> -¿Eso es alemán?
>
> -Creo que es vascuence.
>
> [...] -Además, puedes cambiar a la persona que quieras y dejarla tan desconocida que no la conozca ni su familia.
>
> -¿Es posible?
>
> -Aquí tienes la prueba; este gato era antes lechuza y esta lechuza era gato; yo los cambié para variar[158].

Otro elemento humorístico al que recurre sistemáticamente Bartolozzi es la utilización de términos chocantes por su sonoridad o por sus connotaciones humorísticas para los nombres de los personajes o los topónimos. Es habitual el uso de palabras onomatopéyicas, de sugerente capacidad gráfica y sonora: Tocoroco o Karakaraka —la princesa negrita y el rey de *Pinocho, Emperador*—, la bruja Kikiripota —*Chapete en guerra con el país de la Fantasía*—, el mago Carrasclás —*Pinocho y el príncipe bueno*—, los reyes Pum-Pum y Pom-Pom —soberanos respectivos de Marte y Saturno en *Pinocho en el planeta Marte*— o los propios gigante Patapón y enanito Tintinelo, de los Piratas Negros. Recurre a menudo, para personajes grotescos, a nombres con connotaciones paródicas alusivas a su apariencia o carácter: Tripón XVII, la princesa Redondita, Flacuchón XXV, el príncipe Finín o el general Panzudo —*Pinocho en el país de los hombres gordos*—, los augustos Tontolín III y Bobalicón V —*Pinocho en Babia*—,

los reyes Abedul y Betún —*Pinocho caza un león*—, los monarcas Farolón y Farolina —*Chapete y el Príncipe malo*—, o el rey Carcajada y la reina Canción —*Chapete en la isla del baile y la risa*—. El nombre de las princesas presenta, por regla general, connotaciones positivas asociadas a conceptos de belleza y bondad: Rosa-Luz, Caralinda —*Pinocho en Jauja*—, Doralinda —*El falso Pinocho*—, Risa-Risita —*Chapete en la isla del baile y la risa*—, Lilinda o el hada Esmeraldina —*Pinocho y el príncipe bueno*—; por contra, las brujas poseen estrambóticos nombres o apelativos, como la malvada Muerdeuñas —*Chapete en la isla del baile y la risa*—, las grotescas La Garduña, La Escaldada o La Chorreante —*Viaje de Pinocho al centro de la Tierra*—, o la marciana bruja Pelambruna.

En su propósito de divertir el autor maneja otras fórmulas cómicas como los juegos de palabras, chistes y retruécanos; pero lo hace de forma muy medida, como un mecanismo secundario entre sus recursos humorísticos. Se trata siempre de chistes muy simples a partir de la homonimia o de sencillas asociaciones de ideas:

> Pinocho hacía fotografías de todo. La única que no salía bien era la foca; no se sabe por qué, siempre salía desenfocada[159].
>
> ...
>
> El abogado defensor era un besugo, y ¡claro! lo hizo tan mal que el pobre Pinocho se vio perdido.
>
> En cambio, el acusador era un salmonete con muchas agallas [...] Todos estaban escamados.
>
> ...
>
> De pronto se tropezó con una cosa dura; era un banco de coral. Como estaba un poco cansado, se sentó en el banco.
>
> ...
>
> El pobre [bacalao] se arruinó en malos negocios, y como estamos en la miseria ha ido a venderle el hígado a un boticario de Gijón. [160]
>
> …
>
> Son las tres de la tarde. Un sol africano cae sobre el Desierto, que a esta hora está completamente desierto[161].

Más numerosas son las comparaciones e hipérboles humorísticas, algunas de gran ingenio; así en *Pinocho se hace pelícano* el malvado Chapete esboza una sonrisa mefistofélica "capaz de ponerle carne de gallina a un papel secante" y Pinocho se jacta: "¡Y si te contara las cosas que yo he hecho, que serían capaces de ponerle de punta los pelos a una bola de billar!..." [162]. También emplea términos de comparación tomados del lenguaje coloquial que chocan con el contexto: así, en sus aventuras en la selva observa el héroe un león que "caminaba mucho mejor que un "Ford"[163]; al anunciar el narrador el propósito del héroe de viajar al centro de la tierra comenta la actitud confiada que adopta: "Así como si tal cosa, con la misma sencillez con que nosotros tomamos el tranvía"[164]; en *Chapete en la Isla del baile y la risa* describe la mala intención del enemigo de Pinocho "semejante a la que suelen atribuirse a los toros de Mihura", su tono enojado "con esa voz que se emplea para llamar al sereno por séptima vez", y su manera de cantar "con voz de criada recién llegada del pueblo"[165]. En algunos casos Bartolozzi recurre a fórmulas muy cercanas a la greguería, como la imagen que describe la exclamación del público que asiste a la partida del héroe en *Pinocho en el Planeta Marte.*

> Y un ¡oh! que se iba agrandando como esos círculos que se forman en el agua cuando cae una piedra, se extendió por el ambiente hasta convertirse en ¡ooooooooh! [166]

Mención aparte merecen las alusiones con evidentes connotaciones políticas que Bartolozzi introduce de forma muy esporádica en sus relatos; han de considerarse quizá una licencia que se dirige, por una vez, como guiño al posible lector adulto. Se adivina un habitual tono de sorna solapada en la caracterización de la mayor parte de los monarcas de cuento, que sólo se hace más evidente en el caso ya citado de *Pinocho en Babia* , merced a la licencia que el tópico de "el mundo al revés" otorga al autor. La sátira afecta en ocasiones al ejército, como ya se vio a propósito de los planes militares que Chapete

ofrecía a los babiecos o, en otro ejemplo, en la imposible marcialidad del ejército de los hombres gordos, dirigidos por su obeso general:

> Panzudo notó que, dado el volumen de su panza, le era imposible guardar el equilibrio, y tuvo ¡oh dolor! que ponerse a cuatro patas para poder seguir subiendo. El ejército se vio obligado a imitar el ejemplo, y de esta forma la ascensión ganó en seguridad, aunque perdió un poco en arrogancia militar[167].

Otras alusiones semejantes aparecen de forma más esporádica en el curso de la narración; así sucede, por ejemplo, en el mismo relato cuando Pinocho emborracha a los elefantes y uno de ellos, completamente borracho, grita: "—¡Viva la República! [168]; o en *Chapete invisible*, en una nueva caracterización irónica de un reino idílico:

> [...] no sabemos si el pueblo, que era feliz, no necesitaba que lo gobernasen o si precisamente por que no le gobernaban era feliz[169].

Especialmente logrado es el debate que, en *Chapete y el príncipe malo*, mantiene la corte del reino de Tulipampán acerca de la falta de fondos para las fiestas de coronación del heredero; zanjando las discusiones, el rey Farolón adopta una "bondadosa" decisión:

> - Queda un recurso muy sencillo —dijo el ministro de hacienda—: crear nuevos impuestos.
>
> El rey fijó en su ministro una mirada de noble indignación.
>
> - ¡Nunca! -gritó-; ¿cargar con nuevos impuestos a mi amado pueblo?... ¡Antes la muerte!
>
> -¿Entonces? -preguntó tímidamente el ministro.
>
> -Entonces -concluyó el rey-, lo que haré es duplicar o triplicar los impuestos antiguos[170].

Resulta significativo, respecto a la evolución de la escritura de Bartolozzi, el progresivo aprovechamiento del verso en sus narraciones; un elemento apenas relevante en los capítulos de la "Serie Pinocho" que se convierte en ingrediente indispensable en algunos títulos las últimas entregas de la "Serie Pinocho contra Chapete", como *Pinocho en el planeta Marte* o *Chapete en la isla del baile y la risa*. En los primeros episodios el verso sólo aparece en boca de ciertos personajes maravillosos o en fórmulas mágicas y conjuros, en sencillos pareados en los que Bartolozzi se atiene a la tradición del cuento de hadas; así, en *Pinocho, Emperador*, cuando en su primera salida en busca de aventuras el héroe vacila, las onomatopeyas de tres animales de un bosque encantado, un sapo, un cuco y un grillo, hieren su orgullo:

> Cras, cras, cras, cras,
> Pinocho se vuelve atrás
> ...
> Cu-cú, cucú- cucú,
> cobarde eres tú.
> ...
> Cri, cri, cri,
> No pasas de aquí[171].

En *Pinocho en la China* Chin-Chin revela al muñeco las misteriosas palabras que le dejarán franco el paso para rescatar a la princesa:

> Atchís, Atchís, Atchís,
> Salta Garavís,
> Ris, ris, ris[172].

Este tipo de fórmulas se hace habitual en todos los episodios de la serie, siempre con vocablos onomatopéyicos o extraños términos llenos de sonoridad; no obstante, Bartolozzi les va dando mayor carga cómica, como sucede en la estrafalaria letanía de las brujas de *Pinocho y los tres pelos del mago Filomén* en su idioma incomprensible:

Ajalamá, turí, tapún

makatorá, churí, bumbún[173].

Este tipo de conjuros no escapan al humor metaliterario de Bartolozzi: en *Chapete bandolero*, en una escena en la que dos adivinos predicen el futuro, una estrafalaria nota a pie de página —recurso que utilizará habitualmente Jardiel Poncela— justifica la rima con un disparatado argumento:

El muñeco se dispone
si el espejo no me engaña...
A venir como un leone (1)
hacia esta misma montaña.

(1) Téngase en cuenta que el que decía esto era el viejecito que vestía de napolitano, y en napolitano *león* se dice *leone*[174].

Idéntico recurso aparece en la canción de los victoriosos marcianos en *Chapete va por lana...* :

¡Viva el general! ¡viva el general!
¡porque ha estado colosal!
¡qué estrategia! ¡qué pericia!
¡Floja ha sido la palicia!(1)
Al enemigo venciòle.
Ole, ole, ole, ole.

(1) En Marte, la palabra *paliza* se pronuncia *palicia*, cuando hace falta que *caiga en verso*[175].

A partir de *Pinocho en el país de los hombres flacos* Bartolozzi incluirá progresivamente mayor número de fórmulas rimadas, en principio con una función similar, en boca de personajes maravillosos; el verso es utilizado como signo de la identidad extraordinaria de quien lo utiliza, como el pájaro maravilloso que avisa al muñeco de los peligros que le esperan en la corte del rey Flacuchón:

Pinocho insensato, Pinocho infeliz
si no eres prudente, ¡ay de tu nariz! [176]

Este ave prefigura el personaje ya conocido de la pajarita Pifa, cuyos diálogos con Pinocho y otros personajes dan lugar en el curso de la "Serie Pinocho contra Chapete" a la más frecuente introducción del verso; por ejemplo, resulta curiosa su intervención en el palacio de los Reyes Magos, asesorando en graciosos octosílabos la lectura de las cartas de los niños a Sus Majestades:

-Este niño que os escribe,
y que se firma Pepito,
es muy bueno y obediente,
aunque tiene un defectito:
el de chuparse un dedito.

Ante las dudas del rey Baltasar, Pifa intercede por el chavalín:

!sí, sí, se corregirá;
porque ayer ha prometido
muy en serio a su mamá
que, para verla contenta,
ya no se lo chupará! [177]

El verso identifica también a determinados personajes de la tradición de los cuentos maravillosos como los duendes y gnomos. Es el caso de los tres espíritus del fuego, el agua y el aire, que proporcionan al héroe de madera tres bolitas encantadas en *El triunfo de Pinocho* o de los malhumorados gnomos que encuentra en *Viaje de Pinocho al centro de la tierra*, todos y cada uno de cuyos parlamentos son versificados, incluido su himno nacional:

Somos los gnomos
lará larira
que hace mil años,
lari, lará
tal como somos
lará larira
aquí habitamos
lari lará... [178]

En el caso de *Chapete en guerra con el país de la fantasía*, la utilización del verso es un signo que remite a la cita textual tomada del clásico de Perrault, *Barba Azul*. Bartolozzi recupera la célebre escena de la hermana de la mujer de Barba Azul, oteando el horizonte desde la ventana, y reproduce con fidelidad la fórmula reiterada por ésta; aunque ahora el que se aproxima es el ejército de malvados capitaneados por Chapete:

-Hermana, querida hermana,
¿qué ves desde la ventana?
...
-Veo, veo, un remolino,
de polvo en el camino.
...
-Hermana, querida hermana,
¿qué ves desde es ventana?
...
-Veo, veo, en lontananza
un ejército que avanza[179].

El verso funciona asimismo como mecanismo de parodia al ridiculizar los caracteres de algunos personajes. Así, el pastorcillo Pimplín, prometido de la Reina Comino, dedica "una canción preciosa" a su enamorada con un lenguaje ajustado al carácter delicado del personaje; especialmente divertido es el efecto de gradación del tono de cursilería, definitivamente conseguido en el último verso:

Linda Cominito,
rostro tan bonito
igual nunca vi.
Eres la mas bella,
eres tú la estrella de Pitiminí.
Linda Cominito de rostro bonito,
¿quién te quiere a ti? [180]

El tono de parodia de la poesía modernista que puede adivinarse en el personaje citado se hace mucho más evidente en la figura del "Príncipe Poeta" de *Chapete en la isla del baile y la risa*, remedo tal vez de algunos personajes del teatro poético del autor del *Rey trovador*, Eduardo Marquina. El narrador lo describe como un delicado galán "tan fino y pulido que parecía de porcelana", quien "tenía la graciosa costumbre de terminar cada palabra con un verso, viniese o no a cuento"; finalmente añade: "aparte de esta manía, el príncipe era encantador". Incluso, la escena dialogada que da comienzo al capítulo IV de *Chapete Sherlock Holmes* —segunda entrega del relato— pudiera considerarse una parodia del teatro poético de los Villaespesa, Marquina o Linares Rivas; las disparatadas intervenciones del Príncipe poeta ——cuya inutilidad para hacer frente a la situación se había manifestado ya en capítulos anteriores— distorsionan continuamente el discurso lógico mantenido por el resto de personajes:

El rey. —¿Qué dices? Habla, habla pronto.
La reina. -¿Sabes donde está?
El príncipe poeta. -La impaciencia me devora

El reloj marca la hora.
Pinocho. - Anoche he tenido el honor de ver a la princesa
El rey. -Luego ¿sabes donde está? Corramos a buscarla.
[...]
El príncipe poeta. -Parto a su encuentro ligero.
Mal oficio el de pocero.

Pinocho. -Calma, calma, que la cosa no es tan sencilla como parece. Por ahora la princesa no puede venir a palacio, porque....

El rey. -¿Está enferma?
La reina. -¿Está mala?
El príncipe poeta.- ¿Sufre acaso el amor mío?
[…]

Pinocho.- Y eso no es lo peor, sino que el susodicho sinvergüenza [Chapete] pide nada menos que casarse con ella.

El rey. -¡Casarse un pirata con una princesa!
La reina. -¡Casarse ese monstruo con mi hija!
El príncipe poeta.- Antes prefiero la muerte.
La seda es un hilo fuerte.
[...]
La reina. -¿Habremos de consentir esa boda monstruosa?
El príncipe poeta. -¿Y a mí que me parta un rayo?
Más corre un tren que un caballo.

También la utilización de canciones, populares cuplés o fragmentos de zarzuelas, funciona como recurso humorístico en las narraciones de Bartolozzi, introduciendo un toque familiar y castizo en contextos insospechados. En *Pinocho en el país de los hombres flacos* aparece el primer ejemplo, cuando uno de los elefantes que el muñeco emborracha para robar sus colmillos, comienza a entonar:

La Peli, Peli, Peli
Peliculera
Me llaman a mí...

Posteriormente, merced al poder de la magia, Pinocho hace cantar a toda la corte para conseguir que el rey ría por primera vez en su vida: como ya se citó, una empingorotada dama y un senador se arrancan con "El dúo de los paraguas", el decano de la Universidad "con los brazos puestos en jarra" entona "Yo he sido cigarrera" y el Ministro de Marina "cantaba poniendo los ojos en blanco" el popular estribillo de "El relicario"[181].

En *Chapete bandolero*, Bartolozzi parodia los tópicos de "la españolada" e incluye una escena de jarana, con una razonada explicación previa, casi a modo de puesta en escena de los personajes:

Sabido es que todos los bandoleros del mundo tienen la costumbre de armar una juerguecita todas las noches, generalmente después de cometer sus robos. Allí sentado estaba el capitán Chapete [...] los demás bandoleros formaban corro; dos de ellos tocaban la bandurria y cantaban seguidillas, a cuyo compás bailaba una pareja.

Tintinelo, con voz de grillo, cantaba:
-Alza pilili,
y olé,
alza pilili.
Somos siete bandoleros,
bandoleros somos siete,
y de los siete el más bravo
es el capitán Chapete[182].

Las canciones, con fragmentos de distinta procedencia humorísticamente alterados, son un aspecto fundamental de *Chapete en la isla del baile y la risa* como característica que define la personalidad de los naturales del país.

Los vendedores voceaban sus mercancía con coplas a cual más bonitas. Y uno pregonaba:

"Bejarana no me llores
porque me voy a la guerra
y cómprame coliflores.
Lechugas, dos una perra".

Otro decía:

"Hay que ver,
hay que ver,
las cosas que en
dos reales, le voy
a usted a vender".

Un sillero pregonaba con hermosa voz de tenorino:

"Quisiera ser tan
alto como la luna,
ay, ay,
como la luna.
Vendo sillas de
paja, quién compra una,
ay, ay,
quién compra una[183].

El cambio de tono de las canciones ilustrará la catástrofe producida por Chapete, quien con unos polvos mágicos torna las risas en llantos; así, Bartolozzi reproduce el saludo de dos amigos parodiando el célebre dúo de Julián y Susana de *La verbena de la Paloma:*

Amigo 1º
-¿Dónde vas con mantón de Manila?
¿Dónde vas con vestido chiné?
Amigo 2º
-Voy a ver si me compro unas botas
porque voy enseñando este pie.
Olé, olé.

Tras sufrir los efectos la magia, el saludo se remite a un referente más triste, el célebre romance "¿Dónde vas Alfonso XII?":

Amigo 1º -
-¿Dónde vas, querido Pepe,
dónde vas, triste de mi?
Amigo 2º
-Voy a casa de mi suegra,
ya ves si soy infeliz[184].

Todavía supera en ingenio a las anteriores la escena de entrada en palacio del falso "Barón de Fuencarral": un auténtico pastiche en el que se suceden humorísticamente diversos registros musicales; el "ujier de servicio" anuncia cantando la llegada del personaje y cada cual interpreta a su manera:

-Su Excelencia el Barón de Fuencarral, Embajador de España y Portugal
A lo que el rey contestó con música de Tanhauser:

"Que pase, que pase,
que pase al momento".

Y el embajador, desde la puerta, cantó a su vez:
"Felices, señores".
Al verle los nobles se dijeron unos a otros con voz pianísima:
"Valiente esperpento".
[...] el embajador se había acercado a la reina para cumplimentarla.
Ya abría ésta la boca para darle la bienvenida cantando aquello de:
"Tenga muy buenos días
el señor embajador..." [185]

Igualmente hilarante resulta el recurso en *Pinocho en el planeta Marte*; el héroe llega al misterioso planeta y lo primero que escucha, con "gran alegría y tranquilidad", es:

Yo soy la canastera
de Capuchinos...
[…]
¡Ay canastera de mi vida!
¡Ay canastera de mi amor! [186]

Tras esta sorpresa inicial, Bartolozzi remata el efecto cómico describiendo la salida de los marcianos con una puesta en escena de zarzuela: "Todos los marcianos se ladearon el sombrero, se pusieron en jarras y cantaron a coro"; una indicación que, reiterada con idéntica fórmula en cada una de sus intervenciones, potencia todavía más la gracia del conjunto de la escena.

Bartolozzi incluye asimismo algunas canciones infantiles, como referente inmediatamente reconocible por sus lectores, pero también con un sentido humorístico; así en *Chapete en la isla de los animales* la canción predilecta de los pequeños gazapitos resulta ser "Estaba el señor don gato...", y el himno nacional de la Isla de los Muñecos, no podía ser otro que:

Ambo, ato
matarile, rile, rile
Ambo, ato
matarile rile ro[187].

Cuando tiene lugar el prodigioso nacimiento de Lorigán y Floridor en *Chapete y el príncipe malo*, los monarcas olvidan el decoro debido y, enternecidos, cantan ante la corte el "Cinco lobitos" y "Este chiquito/no tiene cuna/ su papá es carpintero/que le haga una"[188]. Más adelante, Pinocho espía a las terribles brujas y las sorprende jugando al corro y cantando: "Quisiera ser tan alto como la luna, ¡ay !¡ay!"; el muñeco, sufre la misma impresión jocosa que el autor espera de sus lectores: "tuvo que hacer un esfuerzo para no soltar el trapo a reír ante aquellos esperpentos, que jugaba como si hubieran sido niñas bonitas de esas que juegan en los jardines"[189].

La canción completa además la caracterización grotesca del malvado Chapete; el rechoncho muñeco se revela como aficionado a las coplas, villancicos y sevillanas, y ya en *Pinocho, Chapete y los Reyes Magos*, cuando confía en su triunfo, canta:

-Ya no llegan los Reyes,
Olé salero,
y ya no habrá juguetes
el seis de enero[190]

El canto de sevillanas será un leitmotiv asociado a los transitorios momentos de alegría del personaje, quien se arranca con un "Ole con ole/ y olé,/ viva mi cuerpo" en *Los tres desmayos de Chapete*; cuando los habitantes de Saturno le nombran general canta: "Arenal de Sevilla/ y olé,/ Torre del Oro", y al ser liberado de la prisión marciana lo celebra con un: "¡Olé con ole/ y olé/ Viva Sevilla!" en *Chapete va por Lana...* [191].

1.5. Texto e imagen en los cuentos de Pinocho.

El aspecto visual de la colección de aventuras del Pinocho español, que Bartolozzi pudo supervisar con entera libertad merced a su puesto de director artístico de Calleja, constituye un factor indispensable que termina de configurar el conjunto de su original universo infantil. El atractivo de la imagen funciona por sí mismo como el primer mecanismo de apelación al lector y el dibujante lo potencia con inteligencia, desarrollando su proverbial sabiduría artística. Como se indicó, Bartolozzi incluyó las Series en la colección "Cuentos de Calleja en colores" que la editorial de la calle Valencia presentó en 1915, aprovechando las mejoras tecnológicas introducidas por la nueva dirección. Los Pinochos salen al mercado con una atractiva cubierta en rústica a todo color, profusión de ilustraciones interiores también a color, excelente calidad de papel y un formato mucho mayor que los tradicionales "Cuentos de Calleja"; constan de dieciséis páginas interiores de las cuales reserva dos para ilustraciones a toda página, y juega en el resto con la disposición tipográfica de los textos intercalando dibujos de distinto tamaño y cuidando la calidad visual de cada página. El dibujante se guía por un criterio de sobriedad, evita el excesivo abigarramiento y prescinde de cualquier tipo de elemento ornamental; dota así a los volúmenes de la colección de un aspecto de gran sencillez y modernidad.

Al igual que ocurre en la escritura, el diseño y la ilustración rompe con la tradición inmediata de los "Cuentos de Calleja": Bartolozzi da a sus cuentos una imagen individualizada y bien definida respecto a otros productos de la editorial. Con este fin, resulta básica la concepción de las portadas, cuyo aspecto homogéneo refuerza el carácter unitario de la colección: el dibujante centra la composición de cada uno de los dibujos de cubierta en la figura de Pinocho o Chapete y alude a los distintos contenidos por medio de los detalles de su vestimenta o elementos secundarios. Las portadas cumplen además perfectamente, a la manera de sugestivos carteles, la nada desdeñable función de apelación al posible comprador; al respecto, resulta muy significativo uno de los anuncios, incluidos en las contracubiertas de varios episodios, en el que aparecen reproducidas varias portadas con el siguiente texto: "¿Tenéis en vuestra colección todos estos PINOCHOS? Suponemos que sí, y los publicamos, sobre todo, por que son tan bonitas las cubiertas, que resulta, como veis, una página preciosa"; un recurso publicitario de eficacia probada, cuya modernidad confirma el hecho de que sea todavía hoy habitualmente utilizado.

También las ilustraciones están sujetas a un proceso de tanteo —en la evolución en el estilo y en la progresiva fijación de la imagen del protagonista— que puede darse por concluido a partir del inicio de la "Serie Pinocho contra Chapete"; un proceso en el que el dibujante parece asimilar de manera paulatina la influencia de los caricaturistas españoles, adaptando a su manera personal la tendencia simplificadora de Bagaría y López Rubio y la gracia expresiva de K-Hito. Por lo que se refiere a la imagen del héroe, en las primeras entregas de la "Serie Pinocho" Bartolozzi procura guardar cierta fidelidad a la versión del personaje que realizara en 1912 para la portada de *Las aventuras de Pinocho* de Collodi; dicha versión parte de la iconografía previa de los ilustradores italianos, en alguna medida de los dibujos de Chiostri —publicados en las páginas interiores de la edición de Calleja—, pero sobre todo de los más modernos que Attilio Mussino realizó para la edición italiana de 1911, cuya influencia es evidente en los detalles de la vestimenta del muñeco[192]. Bartolozzi fue simplificando más adelante los rasgos del rostro de Pinocho —con el dato más significativo del progresivo crecimiento de su emblemática nariz— y estilizando su figura; a partir de *Pinocho en el país de los hombres gordos* (1920) su apariencia apenas sufre variación alguna. También la figura de Chapete está sometida a este proceso de simplificación, aunque con un lapso mucho más breve, las tres entregas, todas publicadas en 1925, desde su presentación en *Chapete reta a Pinocho* hasta *La ofensiva de Pinocho*[193].

En la "Serie Pinocho" se aprecian algunas vacilaciones en el estilo de las ilustraciones que muestran los escenarios de la intriga o retratan a los personajes secundarios. Los dibujos caricaturescos, que finalmente se impondrán, alternan todavía con ilustraciones de factura realista o preciosista, equiparables a las que por entonces realizaba para los semanarios o las colecciones de novela. Por ejemplo, en *Pinocho detective* (1918) junto a la figura del muñeco, graciosamente disfrazado con mil atuendos, incluye retratos de tipos del hampa con un estilo realista casi fotográfico. Más llamativo es el

caso de *Pinocho en la China* (1919), donde Bartolozzi da rienda suelta a su conocida afición a la estampa japonesa y presenta a los distintos personajes —la princesita como una delicada geisha, el malvado genio como un terrible samurai— en ilustraciones en absoluto infantiles, emulando el arte exquisito de Hokusai o Fujita; las ilustraciones a toda página se ajustan a la típica composición diagonal y a sus motivos tradicionales: así, en una de ellas, mientras que la figura de Pinocho aparece en un segundo plano, el lápiz del dibujante se recrea en las formas de las ramas de un árbol cubierto por la nieve[194]. En la "Serie Pinocho contra Chapete" el estilo es ya absolutamente homogéneo y la caricaturización afecta al conjunto de los dibujos, con la sola excepción de los retratos de algunas de las princesitas de cuento —la princesa Rosa Luz o la reina Comino— cuya apariencia remite a los delicados tipos prerrafaelistas de sus damas de época.

Por lo que se refiere a la integración de texto e imagen, el dibujante recurre a un modelo mixto en el que convive la presentación de las ilustraciones a toda página con los tradicionales pies explicativos —habitualmente extractados de la narración— y la inclusión de dibujos de distinto tamaño intercalados sin indicación alguna. Las ilustraciones asumen diversas funciones: subrayan los lances más destacados de la acción o complementan la descripción de los personajes o de los escenarios exóticos o maravillosos; en muchos casos, el dibujo se convierte en un mecanismo más para potenciar la eficacia de la parodia, especialmente en los retratos grotescos de personajes del cuento maravilloso: merecen citarse, entre otros, los orondos protagonistas de *Pinocho en el país de los hombres gordos*, la ridícula imagen del Lobo Feroz vestido de viejecita en *Chapete en guerra en el país de la fantasía*, del rey Tontolín III —con cierto aire de Borbón— en *Pinocho en Babia*, el divertido aspecto del horrible monstruo Karrapato jugando al tute con el héroe en *Pinocho y los tres pelos del mago Filomén* o la disparatada apariencia de marcianos y saturninos de *Pinocho en el planeta Marte*. El dibujo refuerza otros recursos humorísticos; así, en *Pinocho I "el Cigüeño"* facilita la visualización de los extremadamente rudimentarios inventos —la aeronave, el automóvil, el fonógrafo y el cañón— con los que el muñeco introduce la civilización en la aldea de los Chua-Chuas, o en *El falso Pinocho*, la apariencia grotesca de Chapete disfrazado subraya ante el lector la inverosímil miopía de la princesa Doralinda y refuerza el lado cómico de su terca defensa de tan grotesco mamarracho.

La ilustración también asume un papel destacado en aquellos episodios que desarrollan una intriga detectivesca, desvelando al lector detalles que, si en el texto podían resultar ambiguos, en la imagen se hacen inmediatamente comprensibles. El ejemplo más frecuente se da en aquellas escenas en las que héroe o antagonista se presentan ocultos bajo un disfraz y disimulan su personalidad utilizando un nombre fingido: mientras que en la narración se mantiene cierto suspense a propósito de la identidad del personaje, esta ha de adivinarla cualquier lector mínimamente familiarizado con la colección a la vista de los dibujos. En la citada escena de *Chapete en la isla del baile y la risa*, cuando comparece ante la corte el peculiar "Barón de Fuencarral, Embajador de España y Portugal", el narrador proporciona significativas pistas sobre su personalidad —"dejaba mucho que desear en cuanto a belleza y arrogancia. Era más feo que un galápago panza arriba"— pero sin desvelar por completo el enigma; sin embargo, la ilustración muestra claramente el cuerpo de huevo y las patazas del malvado Chapete. En *Pinocho hace justicia* entra en escena un misterioso muñeco disfrazado de chino, y de nuevo la ilustración correspondiente no deja lugar a la duda; incluso el propio narrador observa: "No os digo que el mandarín era Pinocho, porque supongo que lo habréis adivinado". Por otra parte, en algunos casos es el mismo narrador el que directamente remite al lector a sus ilustraciones; en *Pinocho I, "el Cigüeño"*, tras describir algunas de las invenciones del muñeco, apunta: "En el dibujo puede verse qué lógica y sencillamente se resolvió la instalación de la fuente", "Por el dibujo os podéis dar una idea"; en *Pinocho en el planeta Marte* pondera la fealdad de los saturninos y, para reforzar su aseveración, sugiere a los lectores: "No tenéis más que ver el adjunto dibujo para convenceros".

Al margen de los dibujos de portadas e ilustraciones, es también significativo el aprovechamiento humorístico de elementos tipográficos, esquemas o croquis de distinta procedencia que Bartolozzi inserta en el curso de la narración. El héroe recibe en *Pinocho en el fondo del mar* una tarjeta de recomendación para poder regresar a las playas españolas; tarjeta que el dibujante intercala en el texto mostrando su

anverso con la dirección —"Señora Doña Ballena Martínez de González, Remolino Verde. Mar Caspio"—, y parodiando en el reverso el lenguaje formulario al uso:

> Mi querida amiga Ballena: El dador es Pinocho, a quien recomiendo a usted muy cariñosamente. Quiere volver a la Tierra, y desearía la prestase usted su interior y le condujese con toda rapidez posible. Sabe la quiere, su afectísimo amigo q. b. s. m.: El brujo del mar[195].

También en *Pinocho domador* reproduce una tarjeta de invitación que dirige a sus vecinos el señor Sapo, convertido por la hipnosis en perfecto anfitrión:

> El señor Sapo y esposa tienen el honor de invitar a usted a la reunión que darán en sus salones subterráneos el día 23 del corriente, a las cinco de la tarde.
> Traje de etiqueta[196].

Bartolozzi subraya humorísticamente el carácter opuesto de los gemelos protagonistas de *Chapete y el príncipe malo* con la inclusión de un referente que había de ser familiar para sus lectores; una cartilla de notas, en la que además recurre a una cómica gradación en la terminología:

	Príncipe Floridor	Príncipe Lorigán.
Historia	*Bien*	. *Mal*
Geografía	*Bien*	. *Mal*
Aritmética.....	*Muy bien*	. *Muy mal*
Gramática......	*Muy bien*	. *Muy mal*
Conducta........	*Requetebién.*	. *Requetemal*

En el mismo cuento, al parodiar los peculiares métodos de gobierno del monarca, inserta una lista de gastos, a modo de disparatado presupuesto de la ceremonia de coronación:

	Pesetas
Flores de papel para los arcos de triunfo.	*10.000.000*
Colgaduras de seda, rosa y oro, (colores nacionales).	*15.000.000*
Farolillos de papel a la veneciana . . .	*5.000.000*
Tarros de purpurina y de pintura color rosa para pintar todas las vallas con los colores nacionales.	*50.000.000*
Bombillas rosas y bombillas doradas para las iluminaciones.	*35.000.000*
Tapices rosa y oro para alfombrar las calles por donde pase la comitiva . .	*80.000.000*
Total.	*195.000.000*

Remata el mecanismo humorístico la posterior revisión de las arcas reales y el tesoro del reino, cuyas reservas ascienden a un total de "ochenta y cinco pesetas con veinticinco céntimos"[197].

Es quizá en *Pinocho en el planeta Marte* donde Bartolozzi consigue mayor perfección en la inclusión de elementos gráficos en el texto. Ya en el capítulo inicial reproduce el anuncio que inserta Chapete en la prensa de todo el mundo:

> ¡¡¡ATENCION!!!
> CHAPETE
> desafía a su rival PINOCHO a visitar el planeta Marte.
> CHAPETE
> el muñeco más valiente y osado del mundo apuesta la cantidad de cien mil doblones a que llegará al hasta

hoy desconocido planeta marte antes que su rival
PINOCHO
CHAPETE
está seguro de que su rival PINOCHO no aceptará la
apuesta porque le dará miedo.
CHAPETE
apuesta la antes dicha cantidad de cien mil doblones a
que dejará a su rival PINOCHO en la Tierra con tres
palmos de narices además de las que ya tiene, mientras
que el genial, el colosal, el piramidal, el fenomenal y el
sin igual
CHAPETE
subirá a Marte y pasará allí una temporadilla.
El muñeco PINOCHO tiene la palabra.

En el capítulo segundo se describen las dos aeronaves con las que Pinocho y Chapete pretenden llevar a cabo su viaje, dos ingenios que califica el narrador como "dos maravillas de ingenio y de sencillez, algo así como el famoso huevo de Colón"; completa la explicación pormenorizada de su funcionamiento dos esquemas de los aparatos, a los que remite el mismo narrador señalando respecto al primero: "Para mayor claridad, ahí va el dibujo"; y, con evidente ironía, en el caso del segundo: "Véase el esquema del dibujo reducido a una escala de 1 por 1000". Texto e imagen parodian aquí con especial gracia los artículos de divulgación científica habituales en los semanarios ilustrados de la época, en los que no faltaba el correspondiente croquis. Finalmente, en la segunda entrega del relato —*Chapete va por lana…*— inserta una operación aritmética que refuerza la hipérbole humorística al describir el cómico efecto de unos mágicos polvos que provocan el estornudo en una multitud de marcianos:

Figuraos lo que sería ciento cincuenta mil bocas abriéndose y estornudando al mismo tiempo, y así despacito pero continuamente ¡hasta treinta veces! que si yo no me equivoco hacían la friolera de :

150.000
X 30
____
= 4.5000.000
____

¡Cuatro millones quinientos mil estornudos!¡ Era un record! [198]

Los citados ejemplos remiten, obviamente, a los procedimientos habituales que en sus libros venía utilizando Ramón Gómez de la Serna; pudiera adivinarse incluso un solapado homenaje al amigo "Cronista de circo", cuando el héroe de madera expresa en *Pinocho domador* su admiración por el circo y tras la decisión de emular a los domadores de fieras, manda imprimir una tarjeta donde se lee: "PINOCHO. Domador del carácter. Madrid"[199]. Son mecanismos que sitúan a Bartolozzi en el camino de la nueva literatura, abierta a todo tipo de experimentación con el plano visual, de acuerdo a la libertad inaugurada por el futurismo; su utilización humorística adaptada al género narrativo prefigura además algunos de los hallazgos llenos de ingenio de las novelas del también pombiano Jardiel Poncela.

En suma, en el proceso de construcción de un estilo humorístico original, Bartolozzi demuestra un progresivo dominio de los recursos literarios así como de la combinación efectiva de texto e imagen. En los últimos episodios de la "Serie Pinocho contra Chapete" Bartolozzi se muestra ya dueño de un estilo consolidado y la serie en absoluto parece agotada ni reducida a fórmulas reiterativas. Pero su salida de Calleja en 1928 precipitó el brusco final de la colección y el dibujante hubo de competir a partir de entonces frente a su propia creación —a la que la editorial siguió sacando partido en sucesivas reediciones— con sus nuevos héroes, Pipo y Pipa. Bartolozzi comenzaba un nuevo ciclo creativo, pero dejaba atrás todo un universo de diversión y fantasía habiendo cumplido su objetivo de seducir al lector

infantil de su tiempo. Como señala Antonio Espina, el *Pinocho* de Bartolozzi —"divertido, pimpante y magnífico", "su gran creación que, a pesar de su antecesor italiano, se yergue autónomo con vida propia y original en el mundo de los sueños infantiles; el de la más auténtica poesía"— alcanzó una enorme difusión no sólo en España sino en muchos países de Hispanoamérica en los que Calleja poseía canales de distribución. Según relata el biógrafo, el propio dibujante quedó sorprendido de su popularidad a su llegada a Méjico en la hora de su destierro:

> [Bartolozzi] , que creía sinceramente ser apenas conocido en México, quedó asombrado de su nombradía y popularidad.
>
> Bartolozzi era el autor de *Pinocho*. ¡El autor de *Pinocho*! Dos generaciones, la de hombres de alrededor de treinta años y la de los adolescentes, no sólo en México sino en toda la América hispana, se habían entusiasmado en su infancia con las famosas aventuras de Pinocho. [...] Si él antaño había conducido a *Pinocho* al País de los Cuentos, Pinocho ahora le conducía a él al país de Jauja[200]

2. Salvador Bartolozzi y la difusión de la literatura infantil en las publicaciones periódicas de los años veinte: *Los Lunes de El Imparcial* (1920-1923) y *Pinocho* (1925-1927).

La difusión de la literatura para niños, impulsada desde el último tercio del siglo XIX por editoriales como Calleja o Bastinos, encontró desde principios del XX nuevas plataformas en las secciones específicas que proliferaron en diarios y revistas ilustradas y en los semanarios infantiles, que fueron evolucionando en su formato y contenidos frente al modelo decimonónico. Como señala García Padrino, ambos medios constituyeron un factor indispensable para la promoción de nuevos autores, que pudieron superar las limitaciones del poco desarrollado mercado del libro español:

> Los propios creadores tuvieron así oportunidad de publicar sus colaboraciones con cierta continuidad. Además de perfeccionar su oficio, podían mantener una comunicación más constante con sus lectores, cuando la difusión a través del libro tropezaba con las limitaciones de la falta de un mercado consolidado, con un escaso poder adquisitivo para la gran masa de la población española, con las insuficiencias de una red de librerías y de las bibliotecas sin debido desarrollo[201].

En la década de los veinte, Salvador Bartolozzi jugó un papel relevante en aquellos medios en los que intervino: primero, como ilustrador y previsible responsable de las páginas para niños de *Los Lunes de El Imparcial* (1920-1923) y, más adelante, como director del semanario infantil *Pinocho* (1925-1927). En ambos casos el dibujante, además de presentar sus propias creaciones, propició la publicación de obras de autores como Manuel Abril, Magda Donato, Antonio Robles o José López Rubio, que compartían con él un concepto renovado y moderno de la narrativa infantil, basado en el humor y la fantasía.

2.1. Bartolozzi y las páginas para niños de *Los Lunes de El Imparcial*.

Fueron las publicaciones de Prensa Española las primeras en crear secciones dedicadas a los niños con cierta continuidad, más allá de los habituales números extraordinarios con motivo de las fechas navideñas; "Los chicos", en *ABC* (1906) o "Gente Menuda", primero como revista independiente (1907) y luego incluida en *Blanco y Negro* (1910), señalaron un precedente que gran parte de sus competidores emularon en los años siguientes. Entre las secciones de mayor calidad publicadas en los diarios y revistas madrileñas destacó la página para niños que el prestigioso suplemento *Los Lunes de El Imparcial* publicó entre 1920 y 1924. Según apunta García Padrino, es más que probable que hasta finales de 1923 fuera Salvador Bartolozzi, autor exclusivo de todas las ilustraciones, quien se ocupara de su coordinación y dirección; una hipótesis que parece avalar además la presencia en la dirección del suplemento de su compañero de Pombo y amigo, José Bergamín[202].

Bartolozzi dotó de personalidad gráfica a la sección, para la que llegó a realizar semana a semana durante tres años los encabezados e ilustraciones de más de ciento setenta cuentos. Aprovechando las posibilidades de la bicromía y el amplio formato del suplemento semanal, el dibujante adaptó el cuidado

diseño de página de los renovados productos de Calleja y su aspecto sobrio y moderno. Sus ilustraciones presentan en general de un gracioso estilo caricaturesco, con una tendencia simplificadora a la manera de Bagaría o *K-Hito*, que refuerza los retratos grotescos de algunos personajes; es el caso de "El último ogro", "Bienvenido y la hija del ogro", "Las orejas de burro", "La aventura del tío Matías", "Pico de oro" o "Con tres palmos de narices"[203]. No obstante —en función del contenido de cada uno de los relatos— no excluye en algunos casos la factura preciosista, por la que opta para retratar con delicado trazo algunos personajes femeninos de cuentos como "El Hada Florinda", "La princesa Lindabella" o "Los seis mirlos" o interpreta con gracia motivos orientales en narraciones como "El hombre que perdió el tiempo", "La cola del dragón", "La hechicera Chin-Fo y el pájaro Pi-Ru-Li" o "El espejo", entre otros[204]; en esta línea, merecen destacarse sus interpretaciones del arte de la Grecia Clásica en "El oro", donde remeda las pinturas sobre cerámica e introduce también como motivos ornamentales monedas antiguas, o en "Las orejas del rey Midas", cuya ilustración aparece a modo de relieve escultórico[205]. En este periodo, especialmente por su labor en Calleja, Bartolozzi aparece ya acreditado como uno de los principales renovadores de la ilustración del libro infantil; al respecto, Luis Bello destaca en un artículo de 1926 la producción del "proteico y siempre agudo Bartolozzi" como dibujante para niños, junto a la de otros artistas como Penagos, Barradas, Zamora, Romero Calvet, Ribas o Max Ramos; una labor, la de estos responsables de "ediciones primorosas", que para el periodista merecía mayor aprecio del que se le otorgaba, "aunque tenga ya en la admiración de los niños el mayor tributo"[206].

En *Los Lunes de El Imparcial* publicaron algunos cuentos escritores como Juan de las Viñas, María Berta Quintero o Sara Insúa o, de forma excepcional, autores del relieve de Luis de Tapia o el propio Ramón Gómez de la Serna, con el citado "El saltamontes rojo". No obstante, cabe destacar la presencia de dos autores con especial proyección en la evolución de la narrativa para niños española: Manuel Abril, quien se dio a conocer como cuentista en estas páginas con una decena de narraciones en las que desarrolla su peculiar estilo humorístico, y la joven Magda Donato, una de las firmas más habituales de la sección con sus más de cuarenta cuentos publicados[207]. En la escritura de Magda Donato se aprecia ya su absoluta identificación con el estilo de su compañero Bartolozzi: ambos comparten un similar lenguaje sencillo y coloquial, el mismo tipo de humor ingenuo y disparatado y análogos mecanismos paródicos aplicados a la revisión de los tópicos del cuento de hadas; a partir de entonces, Magda y Salvador mantendrán en sus respectivas producciones para niños un continuo intercambio de motivos, personajes o recursos, hasta confluir en la colaboración directa en la escritura de sus comedias infantiles, en las que resulta casi imposible deslindar la aportación de cada cual. Así, en los cuentos de la joven periodista publicados en *Los lunes de El Imparcial* aparecen algunos de los sonoros nombres con connotaciones humorísticas ya señalados en Pinocho, como Currusquín —"El último ogro"—, Esmeraldina —"La princesa que no tenía sentido común"— o el rey negro Ma-Ko-Ko —"Los tres pelos del príncipe Ma-Ko-Ko"—; por otra parte, algunos rasgos y actitudes del personaje que protagoniza algunas de sus narraciones, "Buby", recuerda al Pinocho de Bartolozzi —"Buby es un goloso" o "Buby quiere ser detective"—; la autora maneja incluso similares recursos promocionales en "Buby liberta a una princesa", cuyas líneas iniciales remiten a las aventuras del héroe de madera: "A Buby le gustaban mucho los libros de aventuras; pero aún le gustaban más los cuentos de hadas, y sobre todo los que salen en LOS LUNES DE EL IMPARCIAL, que él solía esperar con impaciencia toda la semana"[208].

Junto a los cuentos firmados por los autores citados, un gran número de narraciones publicadas en el suplemento aparecen con diversos seudónimos: "El gato con Botas", "Pinocho", "El abuelo", "Pim-Pam-Pum" y "El señor Pickwick". Son en su mayor parte versiones libres de cuentos tradicionales, leyendas o fábulas, o adaptaciones de clásicos como Perrault, Grimm, Andersen —en algunos casos, los menos, con la indicación de la fuente—. Los seudónimos más habituales, "El gato con Botas" —cuarenta y cinco títulos— y el significativo "Pinocho" —veintidós títulos—, parecen corresponder a Bartolozzi; quizá algunos, como apunta García Padrino, a la propia Magda Donato, aunque el hecho de que la escritora incluya su firma en narraciones de carácter muy similar parece apuntar más bien a la autoría del dibujante[209].

Resultan significativos algunos rasgos que concuerdan con la escritura del autor de Pinocho, y en primer lugar el tono sencillo y coloquial que adopta el narrador omnisciente, las apelaciones al lector o las digresiones explicativas con tono humorístico. Pueden verse algunos ejemplos en cuentos como "Los seis mirlos blancos", en el que comenta a propósito de la protagonista, Atilia: "Hija de bruja tenía que ser para ser bella, siendo mala"; en "La bruja de los hielos", observa: "Miska no era princesita —ni aún en los cuentos pueden ser todas las niñas hijas de reyes—..."; en "La gallina maravillosa": "el rey, que estaba tronado (aunque sea contrario a la tradición de los reyes de cuento)..."; en "El gusano de luz" el protagonista peca de holgazán, "que es el peor delito de que pueden hacerse culpables los serenos o los gusanos de luz"; en "Perlina y Titilín" al describir una carroza mágica incluye una sugerencia a los lectores: "Titilín hizo subir a Perlina, estupefacta, y la carroza se elevó por los aires, que es el medio de locomoción más rápido, más seguro y más suave. Os aconsejo que lo intentéis cuando tengáis ocasión"; en "El cuento del lagarto y el tesoro" recurre al perogrullo tras relatar cómo el protagonista despierta a "una joven lindísima, de cabello rubio y ojos azules", cuando apostilla: "(el detalle de los ojos azules claro está que no se notó hasta que los abrió)"; otra princesa dormida, en "La flor de la luna", es objeto de un nuevo paréntesis humorístico: "Tenía los cabellos más negros y brillantes que el azabache; los ojos, más verdes y profundos que el mar (porque ya comprenderéis que todas las princesas no han de ser invariablemente rubias y tener ojos de cielo)"); y en "Bienvenido y la hija del ogro" alude igualmente la condición estereotipada del monstruo: "—¡Aquí huele a carne humana! — (sabido es que estas palabras son las que pronuncian todos los ogros dignos de este nombre cuando entran en una habitación)". En algún caso introduce giros castizos, como en "La aventura del viejo Matías", cuando refleja la incredulidad de los oyentes del protagonista y comenta "se creen que chochea y no le hacen caso"[210].

Apunta en idéntica dirección, el recurso a los nombres sonoros y estrambóticos de algunos de los personajes; las brujas Karafoska —"El velo de oro"—, Lechuzota y su hija Atilia —"Los seis mirlos blancos"— y Garabato —"La taza china"—; los monarcas Sisebuto y Sisebuta —"El vilano azul"—, Clodoaldo VIII —"Las aventuras del viejo Matías— y Clodoaldo XVIII —"Piti y el mono"—; o las princesitas Liliana —"La curiosidad de Liliana"—, Perlina —"Perlina y Titilín"— o Coralina —"La princesa del mar"—, este último utilizado ya en *Pinocho en el fondo del mar*[211]. Son también frecuentes, los toques de humor en la caracterización de los personajes: en "La bruja del viento" la princesa Sonrisa conoce a un Fuego Fatuo "muy mono y muy amable" y al final del cuento lo nombra como recompensa "primer electricista del reino"; en "El bosque de oro" cuando el Viento del norte se niega a ir al reino de el Hada de Nieve, alega que sería "perjudicial para mi reuma"; en "Pamplín y sus guantes" el narrador apunta con cierta ironía: "Pamplín, que era un *as* en las matemáticas, echó la cuenta de que siendo tres las maravillas que habría de encontrar, y disponiendo en conjunto de un año de plazo, le tocaba a razón de cuatro meses para encontrar cada cosa. Hecho este cálculo complicado..."; a propósito de las dos chinitas Li-Gandula-Ki y Fu-Tragona-Tchi, protagonistas de "Un cuento chino", observa: "se parecían de un modo asombroso; pero esto era natural, puesto que eran chinas, y todos los chinos se parecen entre sí"; en "La rueca del hada Pitocha" explota el anacronismo humorístico al señalar que el hada "había sido encargada por el *Consejo Supremo de la Asamblea Mágica Internacional* de vigilar al monstruo Tiburote durante la friolera de quinientos años"[212].

Aunque de manera más esporádica, también aparecen en los cuentos sencillos versos en boca de personajes maravillosos, como el grillo de "El vilano azul", cuya canción —"Cri, cri, cri/ mariposillas, venid aquí"— remite a un pareado muy similar, ya citado, incluido en *Pinocho, Emperador*. Menos habitual resulta la inclusión de mensajes de promoción en el curso de la narración; aparece en "El cuento del lagarto y el tesoro" cuando la princesa demanda al protagonista que busque un cuento excepcional y él responde: "-Oh— eso será muy fácil —dijo él—, pues sé muchos cuentos y muy bonitos, desde que leo todas las semanas LOS LUNES DE EL IMPARCIAL".

La variedad de las fuentes sobre las que trabaja el autor de los cuentos firmados por "El gato con botas" o "Pinocho" revela su acceso a un amplio corpus de cuentos maravillosos, leyendas populares y fábulas, que bien pudieran ser los vastísimos fondos de Calleja. No obstante, el tono de sus versiones y adaptaciones, aun salpicado por los toques humorísticos señalados, se atiene con cierta fidelidad a los

patrones del relato tradicional; la parodia sólo aparece en dosis muy medidas, fundamentalmente en la caracterización de algunos personajes, pero nunca afecta al esquema narrativo. Así pues, de confirmarse la autoría de Bartolozzi, éste asumiría un papel análogo al de los traductores y adaptadores de los "Cuentos de Calleja", aunque enriqueciendo los relatos con un estilo sencillo y leves pinceladas de humor.

2.2. Bartolozzi, director del semanario infantil *Pinocho*.

Las revistas infantiles españolas experimentaron a lo largo del primer tercio de siglo una evolución fundamental, tanto en su formato como en sus contenidos; signo inequívoco del alcance de su desarrollo es la vigencia que todavía hoy mantienen muchos de los patrones entonces consolidados. Ya las publicaciones creadas en las primeras décadas anticipaban algunos cambios formales, con la novedad más relevante del incremento de la importancia de la ilustración y de la historieta —es el caso de *El Álbum de los niños* (1900), *Infancia* (1910), *Los muchachos* (1914) o *AED infantil* (1916) —. No obstante, sus directrices y orientación poseían todavía un marcado cariz decimonónico, dominadas por el tono paternalista, la obsesión docente y el objetivo de inculcar en el menor ejemplos de comportamiento dictados por la moral burguesa, premisas que continuarán rigiendo durante las décadas siguientes en aquellas publicaciones vinculadas a grupos confesionales católicos o a intereses pedagógicos[213].

Sin embargo, alrededor de 1915 algunas empresas editoriales catalanas crean un nuevo modelo de publicación infantil de carácter estrictamente recreativo; buscando el beneficio empresarial eluden aquellos condicionamientos que, si bien resultaban satisfactorios para padres y educadores, el público lector infantil rechazaba. El paradigma es, por supuesto, el "semanario festivo infantil" *TBO*, editado por Arturo Suárez, que salió a la calle en marzo de 1917 proponiendo a sus lectores la oferta de "Un algo superficial, fácil, alegre y chistoso" y asegurando su absoluta independencia de cualquier propósito pedagógico o "de arduos problemas ni serias doctrinas"; *TBO* apuesta en sus contenidos y formato más por la cantidad que por la calidad, presentando un abigarrado conjunto de cuentos, pasatiempos, chistes e historietas; ingrediente este último que a partir de entonces será básico en el éxito de las revistas infantiles, muy por delante de las secciones literarias. En la misma línea, José Bruguera, propietario de la editorial barcelonesa El Gato Negro, lanza en junio de 1921 su "Periódico infantil de cuentos, historietas, aventuras, entretenimientos, etc., etc..." *Pulgarcito*, también con gran éxito de lectores[214].

La excelente respuesta conseguida por el modelo catalán tuvo inmediata repercusión en el mundo editorial madrileño, y pronto surgirán publicaciones con una orientación análoga; sin embargo, quizá por la menor expansión del mercado, las revistas madrileñas de los veinte adoptan un carácter más cuidado en su presentación y formato y se dirigen a un público más restringido; lo que Antonio Martín denomina "línea editorial de prestigio". Cuatro fueron las revistas más significativas del periodo: *Chiquilín* (1924-1927), semanario dirigido primero por Mihura y José López Rubio y, posteriormente, por Manuel Abril, que servía de plataforma a la publicidad de los productos de higiene y alimentación infantil del empresario Federico Bonet; *Pinocho* (1925-1931) semanario de la editorial Calleja, dirigido por Salvador Bartolozzi; *Macaco* (1928-1929) creado por *K-Hito* para el editor Luis Montiel y *El perro, el ratón y el gato* (1930-1931), editado por CIAP y dirigido por Antonio Robles[215]. De todas ellas, fue sin duda *Pinocho* la más popular e influyente; la calidad de su formato y contenidos y el perfecto equilibrio entre las secciones literarias y la historieta en sus primeros años de publicación quizá no ha sido todavía igualado por ninguna publicación de su género en España. Tal vez, por sus magníficas características y el ingenio de *Antoniorrobles* y Mihura, *El perro, el ratón y el gato*, pudiera haberla superado de haber tenido la necesaria continuidad; sin embargo, ya en los años treinta se imponía un nuevo tipo de publicación más popular y asequible en la cual la historieta había terminado por establecer su primacía[217].

En la renovación de las revistas infantiles madrileñas de los años veinte, al influjo de las publicaciones catalanas ha de sumarse como factor decisivo la intervención del grupo de literatos y dibujantes vinculados a la revista *Buen Humor* de Sileno y, por extensión, al grupo de "los humoristas" y al entorno de Pombo. La simple mención de los directores —*K-Hito*, Bartolozzi, Abril, Mihura, López Rubio o *Antoniorrobles*—, basta para establecer la orientación de sus respectivas publicaciones hacia el entretenimiento y la diversión, la apuesta por el humor disparatado, sin ningún tipo de componente

aleccionador o ideológico, así como la exigencia en la cuidada presentación del producto. Por otra parte, el espíritu de grupo parece imponerse sobre la competencia, como demuestra la colaboración de muchos de los citados en diferentes revistas o la coincidencia de planteamientos entre unas y otras.

2.2.1. Aparición del semanario Pinocho: en busca de los lectores "pinochistas".

El domingo 22 de febrero de 1925, avalada por el creciente éxito de los cuentos de Bartolozzi, la editorial Saturnino Calleja lanzó al mercado el primer número del semanario infantil *Pinocho*. La revista —concebida como vehículo idóneo para la promoción de los productos de la editorial y plataforma para atraer fieles lectores y suscriptores— se presentaba con un atrayente formato y una destacada nómina de colaboradores, dirigida a un público de cierta capacidad adquisitiva, un sector del mercado abierto ya por la revista *Chiquilín*[218]. La utilización del nombre y la imagen de Pinocho como cabecera resulta, por sí misma, confirmación de la popularidad real del héroe de Bartolozzi; se equiparaba de esta forma a los pocos personajes que podían asumir una función similar: un clásico de la literatura para niños, el *Pulgarcito* de Bruguera, o las celebérrimas figuras del cine que habían dado nombre al semanario catalán *Charlot* (1916) y a la citada *Chiquilín*, cuya cabecera explotaba la gran popularidad del personaje de Jackie Coogan[219].

Como primer director de *Pinocho*, Bartolozzi diseñó la publicación de acuerdo a las premisas formales que había incorporado a los productos para niños de Calleja desde su puesto de director artístico, cuidando la calidad de página guiado por un criterio de sobriedad, eliminando los elementos ornamentales y el excesivo abigarramiento y sacando el máximo partido del atractivo del color. Contó además con un equipo de eficaces ilustradores, incluidos dibujantes de primera fila como Echea, Penagos o Zamora, cuyo trabajo era reproducido con gran dignidad merced a la excelente calidad de impresión conseguida en los Talleres Offset Nerekan de San Sebastián[220]. Estas brillantes características, sumadas a un gran formato —32 x 21 cm. — y al notable número de páginas —entre veinte y treinta en los primeros números—, necesariamente se traducían en un precio superior al de productos más populares; así, frente a los diez céntimos que costaban *TBO*, *Pulgarcito* o *La Risa Infantil*, *Pinocho* sale a la calle con un precio de treinta céntimos, sólo asequible en principio para un público burgués urbano con cierta capacidad adquisitiva[221].

En un texto en el que puede adivinarse la pluma de Bartolozzi y su peculiar tono de humorista—publicista, el semanario saluda a los lectores y anuncia sus contenidos, la organización de sorteos, y el reparto de regalos. Su oferta es explícitamente comercial, y va dirigida directamente a los niños, sin ningún tipo de referencia a objetivos pedagógicos o intenciones ideológicas reservadas a padres o educadores:

> PINOCHO saluda con su tradicional cortesía a todos los niños que hablan español y a todos los periódicos que se imprimen en español ¿QUE OS PARECE? ¿Qué os parece PINOCHO? ¿Es o no es digno de la fama de vuestro amigo y del renombre de Calleja? Pues ya lo sabéis; cada domingo PINOCHO os visitará para divertiros con su aluvión de cuentos, de chistes, de historietas, de concursos y de todas las múltiples atracciones que os ofrece. El domingo será para vosotros, desde ahora, más domingo que antes, porque el domingo sale PINOCHO...
>
> [...] Ninguno de vosotros dejará de suscribirse o de comprar PINOCHO, porque quien no lo haga sufrirá luego terribles remordimientos al tener que confesarse (aunque sea en voz muy bajita) que ha sido un tonto ¿Y a quién no le duele el tener la seguridad de ser un tonto sin remedio?

La llamada a los lectores y suscriptores, en este caso razonada tan convincente argumento, constituirá una de las características sustanciales del semanario en sus primeros años de existencia: con notable insistencia se fomenta la participación directa en algunas secciones, bien con la publicación de las colaboraciones de los niños, bien a través de su participación en concursos y sorteos. El recurso, por otro lado, era ya habitual tanto en secciones infantiles de prensa como en semanarios para niños; así, los dibujos de los lectores eran el ingrediente principal de la sección para niños de *La Tribuna* que en 1912 dirigía Tomás Borras; mucho más ambicioso, el editor Juan Bruguera, convirtió su *Pulgarcito* en

portavoz de la Gran Mutualidad Infantil Española, organizando campañas benéficas de cierta resonancia desde sus páginas[222].

Bartolozzi mostró su intuición de publicista al encauzar esta participación identificando al lector con su personaje a través de la denominación de "pinochista", sinónimo de fiel comprador y asiduo colaborador del semanario, pero también de seguidor incondicional de los cuentos de Pinocho. Y la respuesta de dichos "Pinochistas" se refleja de forma efectiva en secciones como las de correspondencia o en concursos y sorteos; hasta tal punto que en el número 17 a través de una "Carta de Pinocho" se anuncia un aumento de páginas para dar entrada a la mayor cantidad posible de dibujos y escritos de los niños —los números 18 al 21 dedicaron más de veinte páginas a este propósito—, justificando al mismo tiempo el aumento de precio del semanario, de forma excepcional, hasta 40 céntimos. Tras este éxito inicial, el semanario establece desde el número 23 nueve concursos permanentes —"Problemas, soluciones, chistes, chistes ilustrados, historietas, dibujos, cuentos, concurso de colorido y los Pinochos más bonitos"— con regalos valorados hasta en cinco mil pesetas y pone en funcionamiento un sistema de cupones, con descuentos para los productos de la Editorial Calleja. Algunos números del semanario publicaron además las fotografías de los "pinochistas" premiados en los diferentes concursos; entre ellas, la de la infanta María de las Mercedes, "augusta pinochista suscriptora", ganadora, curiosamente, de "una magnífica caja de soldados"[223]. Desde la sección "Pinocho deportista" se promovió la organización de equipos infantiles de fútbol con el nombre del muñeco; iniciativa también con positivo eco, a juzgar por las posteriores informaciones que reseñaban la trayectoria en distintos campeonatos de aquellos equipos que se crearon en ciudades españolas e, incluso, en Hispanoamérica. La eficacia de la campaña permite a la editorial lanzar el "Papel pinochista para cartas" —anunciado desde el número 86—; un producto consistente en pliegos adornados con las figuras "pinochiles" que se iban haciendo más populares: Pinocho y Chapete, la muñeca Pirula, Paco Morronguis —el célebre *Felix the cat*—, o los personajes de *K-Hito* Currinche y Don Turulato.

A mediados de 1926, la revista llega a dictar —tal vez, a la manera de aquellos "Mandamientos de los Pombianos" que dictara Ramón once años atrás— "Las obligaciones del buen pinochista":

> 1. Leer Pinocho cada semana (si todas nuestras obligaciones fueran tan divertidas... ¿verdad?)
> 2. A ser posible, suscribirse a la revista del héroe del madera.
> 3. Procurar que Pinocho y su revista sean conocidos, protegidos y reverenciados en todas partes.
> 4. Tener siempre completa la serie PINOCHO CONTRA CHAPETE (Porque no tenerla seria una tontería, con lo preciosos que son todos los tomos) y reunir la mayor cantidad posible de Cuentos de Calleja.
> 5. Usar en su correspondencia epistolar el Papel de Cartas Pinochista que es estupendo.
> 6. Si le toca un premio en los sorteos de regalo y en los concursos de Pinocho, decírselo a todos sus amigos para que vean qué premios regala y sortea entre sus suscriptores este semanario inmortal colosal y sin igual[224].

La confirmación de la consolidación del semanario y de la creación de una masa de suscriptores estable se confirma con el anuncio publicado en el número anterior, en el que se restringía la colaboración del resto de lectores:

> POR DECISIÓN DEL GRAN CONSEJO PINOCHISTA sólo pueden colaborar en PINOCHO sus suscriptores por un año (20 pesetas), o un semestre (10 pesetas) o un trimestre (5 pesetas).

Aunque no exento de cierta agresividad, este propósito promocional venía respaldado por el atractivo real del semanario, merced a su permanente vitalidad, la constante innovación que Bartolozzi supo imprimir a sus contenidos, en busca de la adaptación a los gustos del lector, al menos en los dos primeros años de publicación. Con Bartolozzi en la dirección y el respaldo de excelentes colaboradores literarios y gráficos el semanario *Pinocho* arrancó con gran fuerza y consiguió atraer a un público fiel; a ello se debe seguramente la razón de su permanencia en el mercado hasta finales de 1930, pese al

progresivo descenso de calidad que experimentó a partir de 1927 con la marcha del dibujante y la mayor parte de las firmas habituales. Resulta sintomático el hecho de que la importancia de la colaboración del lector se fue atenuando desde entonces, paulatinamente, hasta quedar reducida a una sección meramente testimonial; Bartolozzi se encontraba ya en las páginas de la competencia, intentando atraer a sus fieles "pinochistas" al semanario *Estampa* y convertirlos en incondicionales de sus nuevos héroes Pipo y Pipa.

2.2.2. Evolución y contenidos del semanario *Pinocho.*

En la evolución del semanario *Pinocho* a lo largo de sus trescientos cincuenta y ocho números y sus casi siete años de publicación pueden distinguirse dos etapas bien diferenciadas, marcadas por el señalado cambio en la dirección de la editorial y que en el semanario se reflejan, con un evidente descenso de calidad, a partir del número 121 (5-VI-1927). Interesa recalcar la vitalidad de la que hace gala el semanario en sus dos primeros años de existencia, en los que Bartolozzi introdujo sucesivas innovaciones hasta crear un modelo de revista infantil de indiscutible atractivo y modernidad[225].

Bartolozzi apostó inicialmente por el predominio de las secciones literarias, siempre con el criterio de lujosa presentación que el dibujante había diseñado para los "Cuentos de Calleja en Colores"; precisamente, esta colección da nombre a la principal sección del semanario, avalada en la parte gráfica por las firmas de Penagos, Echea, Barradas, López Rubio, Linaje, Emilio Ferrer o José Zamora —quien compagina además su labor de ilustrador con la colaboración literaria—. Durante el primer año de publicación la sección se convierte en plataforma para los más innovadores autores de la narrativa para niños: Manuel Abril y Magda Donato confirman su originalidad como cuentistas, en la línea humorística de sus colaboraciones en *Los Lunes de El Imparcial* y en las mismas páginas se da a conocer el joven Antonio Robles —quizá el autor que mejor supo adaptar el humorismo de Ramón a la literatura infantil— presentando breves relatos de su personaje "Chonón". Como se indicó, esta sección sirvió además al propio Bartolozzi para la publicación en primicia de *El nacimiento de Pinocho*, jalón definitivo en la evolución del personaje.

Junto a las consabidas versiones y adaptaciones de cuento de hadas y fábulas, en las páginas de "Cuentos de Calleja en Colores" predomina un tipo de humor disparatado que será también característico de otras secciones literarias: "Historias de Animales", en la que José López Rubio parodia las fábulas tradicionales; "Nuevas aventuras del Barón de la Castaña", versión de las disparatadas patrañas del célebre *Barón de Münchhausen* de Bürger —previsiblemente del mismo autor de las ilustraciones, Tono—; o la más efímera "Las grandes interviús", donde Antonio Robles —firmando como "Chonón el curioso"— entrevista a figuras relacionadas con el mundo infantil como "el león del parque", "el dueño del bazar", "Herodes", "los Reyes Magos", "el payaso Piti", "un guarda del retiro", etc., inaugurando un género que desarrollará con fortuna en sus posteriores colaboraciones en *Macaco* y *Crónica*—[226].

Completan la oferta literaria del semanario los relatos de aventuras, que ocupan la sección "Gran Cine Pinocho"[227], así como otras secciones en las que se incluyen fondos de la editorial: es el caso de "Cuentos de las mil y una noches", en cuya presentación se incluye una nota explicativa que expresa la característica preocupación de Calleja por la moralidad de sus publicaciones —"No hay que decir que *Pinocho* no publicará sino aquellos relatos de la famosísima colección oriental que nada contengan impropio de sus jóvenes amigos"—[228]; y, por supuesto, no falta en el semanario la figura de Emilio Salgari, autor predilecto de sucesivas generaciones de jóvenes lectores, algunas de cuyas novelas se publican por entregas; precisamente, cuando va cesando la colaboración de los autores habituales, a partir del número 100 la sección "Cuentos Calleja en Colores" es sustituida por "Cuentos por Emilio Salgari", relatos breves del prolífico autor italiano.

Junto a los "Cuentos Calleja en colores" la sección más interesante del semanario fue "El teatro de Pinocho", tanto por ser la primera de este tipo publicada con suficiente continuidad en un semanario para niños, como por la personalidad de los autores de la decena de obras publicadas: el dramaturgo José López Rubio, Antonio Robles y los propios Magda Donato y Bartolozzi, que adelantan en dichas páginas la labor a la que habían de consagrarse a partir de 1929. Como se ha de ver, las breves piezas

aquí publicadas se apartaban absolutamente de la tradición inmediata del teatro para niños español, con la sugestiva síntesis de humor y la fantasía característica de la narrativa de los citados autores y las sugestivas propuestas de puesta en escena.

Siguiendo el modelo ya tradicional de las revistas infantiles, Bartolozzi incluye en el semanario secciones de tipo misceláneo en las que se puede observar el esquema habitual de los grandes semanarios ilustrados: páginas femeninas, de deportes, de cine, de divulgación científica, pasatiempos, chistes y concursos. La más popular fue la "Sección Pirula" dedicada a las niñas y quizá dirigida inicialmente por Magda Donato[229]; en el primer número, el personaje se presentaba en una pequeña narración titulada "Soy una muñeca y me llamo Pirula"; abandonada por su dueña al hacerse esta mayor, la muñeca había acudido en busca de ocupación a su amigo Pinocho, y este le había sugerido participar en su nueva revista, asignándole un papel que respondía al habitual concepto burgués de la mujer en la sociedad de su tiempo:

> ... -¡Se me ocurre una idea, Pirula! Primero dime si eres buena muñeca de tu casa y sabes de costura, corte, adorno de muebles, confección de golosinas, etc., etc...
>
> -¡Uy! -Exclamé (y no mentía como veréis más adelante)- sobre esos particulares soy Lepe con faldas.
>
> -[...] Temía no dar entera satisfacción ...a las lectoras. ¿Quieres tú, Pirulita, hacerte muy amiga de ellas y dibujar y escribir cosas que las divierta y al mismo tiempo les sean útiles?...

En sucesivos números, la página de Pirula propone a las lectoras diversas labores manuales propias de "mujeres de su casa", mostrando las diferentes facetas y habilidades de la muñeca —"Pirula modista", "Pirula mueblista", "repostera", "fabricante de juguetes", "bordadora", "pintora", "zapatera", "tapicera", etc. —, y ocasionalmente "Charlas de Pirula" o "Cuentos de Pirula". A juzgar por la numerosa correspondencia dirigida al personaje, Pirula fue bien recibida por las lectoras de *Pinocho*, y su sección permaneció sin grandes cambios a lo largo de los siete años de existencia del semanario.

La revista cuenta con distintas secciones de divulgación científica con títulos como "¿Sabéis por qué?", "Curiosidades", "¿Qué quieres saber hoy?"; no carentes de interés y escritas con un lenguaje sencillo, responden a preguntas tales como "¿Por qué suben los globos?", "¿Por qué no se ve siempre redonda la luna?", "¿Por qué ven los gatos de noche?", "Cuál es el animal más antipático", "¿Cómo comen los árboles?", "¿Quién pinta el arco iris?", o aclaran temas como "El nombre del carnaval", "La bondad de la ortiga", "Miel buena y mala", etc.

Por otra parte, la citada sección "Pinocho deportista" incluía crónicas deportivas, la mayoría dedicadas al fútbol y a sus primeros mitos: reportajes sobre Ricardo Zamora o Samitier, noticias de la participación de la selección en la Olimpiada de París, explicaciones técnicas de reglas del juego como el *off-side*, etc. Al mismo tiempo, lanzaba su conocida propuesta de creación de equipos "Pinocho" y llegó a organizar un "Torneo Pinocho" para niños de hasta dieciséis años, a cuya reseña fotográfica dedica la información del número 29; distintos números subrayan la labor del "Pinocho Sporting Club" de Madrid como el promotor más entusiasta de estas actividades, y en el número 49 se publica una "Carta abierta a todos los pinochistas del mundo" que remite el "Pinocho F.C." de Buenos Aires solicitando una mayor comunicación con los equipos españoles. Además, se pide desde la sección la colaboración de reporteros infantiles y se publica sus reseñas; entre ellas se pueden encontrar abundantes gacetillas de lectores americanos, procedentes casi todos de Argentina y Cuba[230].

El semanario *Pinocho* contaba, por supuesto, con la historieta como un ingrediente de eficacia comprobada para atraer al público infantil. La serie estrella fue desde su primer número "De cómo pasan el rato Currinche y don Turulato" cuyo autor, *K-Hito* demostraba su condición preeminente entre los historietistas españoles, por la originalidad y madurez de su estilo, basado en un dibujo esquemático y el humor cercano al absurdo, con gags muy simples y adecuados al lector infantil; una línea creativa —que ha de considerarse la aportación española más afortunada a la evolución de la historieta del periodo— posteriormente perfeccionada por autores como Francisco López Rubio o Mihura. La gran aceptación de la

serie —demostrada por la cantidad de dibujos que les dedican los lectores de *Pinocho*— determinó, tras la marcha de *K-Hito*, la continuación de la serie con dibujos y guiones de Castillo, quien respetó absolutamente el estilo de su creador; como señala Antonio Martín, se trata del primer caso conocido en la historieta española de un fenómeno que se irá haciendo habitual, y que demostraba el concepto comercial que el género adquiere a medida que va madurando. También merece destacarse la actualización de las aleluyas por parte de Robledano o López Rubio, así como algunas colaboraciones esporádicas de uno de los pioneros de la historieta española, José Luis Pellicer[231].

Sin embargo, en el terreno de la historieta fue decisiva la presentación a partir del número 41 (29-XI-1925) de algunas de las mejores series del *comic* norteamericano de la época. Los lectores de *Pinocho* tuvieron acceso —con un escaso intervalo respecto a su publicación original— a series consideradas hoy clásicas del género: *Winnie Winnkle* de Martin Branner, *Little Orphan Annie* de Harold Gray, *Felix the cat* de Pat Sullivan, *The Gumps*, de Sidney Smith, los extraordinarios *The Katzenjammer kids* en las dos versiones de Knerr y Dirks, así como otras páginas de maestros como Bud Fisher, F. Opper, Fred Locher, Billy DeBeck, Otto Messmer o Ferd Johnson. Las cabeceras, personajes y diálogos fueron adaptados para el lector español, con una tendencia a los nombres estrambóticos y desigual tino en la traducción de los textos: así, *The Gumps* de Smith se publica con el título de "Pelagio Caramillo y Familia"; *Winnie Winnkle* como "Colorín y su pandilla"; *Moon Mullins*, de Frank Willard, como "Potipán y Cañamón"; *Mutt and Jeff*, de Bud Fisher, como "Don Cuco y don Quico"; *Homer Hoope*, de Fred Locher, como "Las cosas de don Pancracio son para vistas despacio"; el personaje clásico *Little Orphan Annie* es "Anita Buen corazón" y *Felix the Cat* se convierte como "Paco Morronguis, el gato travieso" en uno de los personajes preferidos por los lectores españoles; comparte esta condición con los terribles gemelos protagonistas de "El capitán Corretón y sus chicos Tin y Ton", título con el que se unificaron las series *The Kantzenjammer Kids* de Harold Knerr y *Captain and the Kids* de Rudolph Dirks[232].

Si su éxito entre los lectores fue inmediato, no menor fue su influencia sobre los propios dibujantes españoles, que hubieron de constatar el grado de madurez del *comic* norteamericano y sus aportaciones en técnicas de montaje, ritmo narrativo, utilización de líneas cinéticas o ideogramas, aplicadas con un dominio y perfección desconocidas en nuestro país; al respecto, Antonio Martín subraya la repercusión de la difusión de estas series como factor clave en la progresiva maduración de la historieta española en la década de los treinta[233].

El semanario *Pinocho* dedica a la historieta hasta seis páginas del total de veinte de las que consta, ya sin variaciones, entre los números 54 y 120. Y es en este intervalo, coincidente con el segundo año de publicación, cuando se la revista se consolida, presentando un perfecto equilibrio con las colaboraciones literarias y el complemento de los contenidos misceláneos. Sin embargo, la ruptura de Rafael Calleja con su hermano Saturnino tuvo como efecto en la revista la salida de Bartolozzi así como el grueso de colaboradores habituales, dibujantes y escritores, que ya desde 1926 habían comenzado a abandonar la publicación. El cambio de orientación se hace evidente a partir del número 120: el semanario reduce su formato, el número de páginas queda en dieciséis y empeora la calidad de su papel e impresión; como contrapartida el precio desciende hasta los veinticinco céntimos. De esta forma, Saturnino Calleja parece apostar por el modelo de las publicaciones catalanas *TBO* o *Pulgarcito*, buscando un sector más amplio de mercado, y dirigiéndose a un público más popular: aprovecha como bazas principales el atractivo de los comics norteamericanos y las narraciones de Salgari, pero pierde definitivamente toda iniciativa de innovación y aquella característica vitalidad de sus primeros años de existencia.[234]

2.3.3. Bartolozzi, artífice del semanario *Pinocho*.

La labor de Bartolozzi en el semanario *Pinocho* ha de considerarse la culminación de la trayectoria que como director artístico venía realizando desde hacía más de una década para la editorial Calleja: partiendo de modelos como *Buen Humor* o *Chiquilín*, fue capaz de diseñar un producto moderno, caracterizado por una constante exigencia de equilibrio entre el atractivo visual y la eficacia y calidad de

los diversos contenidos; el resultado da cuenta de la eficacia del dibujante como organizador y publicista, así como de su experiencia en el mundo de la edición especializada para niños.

Bartolozzi refuerza a través del semanario la imagen de su más conocido personaje, convirtiéndolo en inmediato signo de identificación con sus lectores: Pinocho es el principal reclamo de la revista y ocupa las portadas a todo color; primero, en dibujos a toda página que remiten a las cubiertas de la colección de cuentos; más adelante, en pequeñas historietas, anécdotas del personaje en cuatro viñetas, con textos rimados al pie en el clásico formato de aleluya; incluso —entre los números 41 y 51— desarrolla un relato por entregas titulado *Pinocho en la isla de la Caraba* , nueva versión del motivo de "el mundo al revés". Desde el número 52 hasta el último, la portada vuelve al formato inicial, mostrando junto a Pinocho a los personajes más populares del semanario —Currinche, Pirula, Paco Morronguis— con diálogos en bocadillos. Aunque casi ninguna de las portadas lleva su firma —tan sólo, paradójicamente, la del último número—, pueden identificarse como suyas al menos hasta el número 52; desde el 120 fueron realizadas por Enrique Castillo, uno de los ilustradores más activos dentro del semanario. El héroe de madera es también protagonista de una breve historieta publicada en tres entregas —entre los números 8 y 10—, con un formato de cuatro viñetas con textos al pie, titulada *Pinocho alpinista*: convertido en una especie de montañero urbano, transforma con su imaginación habitaciones y muebles de una pensión madrileña en una peligrosa cordillera.

Puede aventurarse la intervención de la pluma de Bartolozzi en la mayor parte de los textos editoriales, los ya citados u otros invariablemente dedicados a la promoción del semanario tales como "Pinocho se enfada" o "Pinocho es generoso" —publicados en los números 5 y 6— en los que informa de los diversos concursos y regalos; también es previsible su autoría en algunas de las obras de "El teatro de Pinocho", así como en narraciones de la sección "Cuentos de Calleja en colores", algunas firmadas con el conocido seudónimo de "El gato con botas", como "La muñeca encantada" o "El tonto que no lo era"[235].

Desde otra perspectiva, la experiencia de Bartolozzi en el semanario puede considerarse un punto de partida en el que se prefiguran algunas de las novedades de su posterior producción. Así, en "El teatro de Pinocho" tanto el dibujante como su compañera Magda Donato dan los primeros pasos en la renovación del género al que prestarán especial dedicación desde 1929; y, precisamente, la cabecera de la sección dará nombre al primero de sus espectáculos de guiñol. Por otro lado, el dibujante hubo de constatar desde la dirección de la revista la aceptación de la historieta entre el público infantil; un factor que pudo influir en buena medida en el formato que adoptará para presentar a sus nuevos personajes Pipo y Pipa en las páginas de *Estampa*.

De la influencia del semanario *Pinocho* en autores y publicaciones de la época — *Macaco* acoge en sus páginas a muchos de sus colaboradores, desde el propio director *K-Hito* hasta Francisco López Rubio, José López Rubio y Antonio Robles— es muestra significativa la nota editorial con la que *Antoniorrobles* presentaba la también magnífica revista *El perro, el ratón y el gato*:

> Saludos: El perro el ratón y el gato hacen una reverencia y saludan. .. saludan a la prensa; sobre todo, a la prensa infantil. Saludan a *Pinocho* y a *Macaco*, los dos monigotes, que monigotes y todo, fueron buenos maestros de estos tres malos discípulos[236].

3. Pipo y Pipa: nuevos personajes para una nueva etapa (1928-1936).

La ruptura de Salvador Bartolozzi con Calleja tras más de tres lustros de vinculación profesional no supuso al dibujante ningún obstáculo para continuar la publicación de sus creaciones para niños; más bien al contrario, la nueva situación le proporcionó quizá mayor libertad para renovar y diversificar su campo de actuación, que a partir de entonces se desarrollará en diferentes lenguajes y medios: la historieta en las páginas del semanario *Estampa*, los cuentos ilustrados editados por Rivadeneyra y los espectáculos teatrales para niños. En los ocho años siguientes Bartolozzi se consagró al objetivo de divertir y entretener al lector y espectador infantil, desarrollando la ingente tarea que suponen las más de cuatrocientas entregas semanales de "Aventuras de Pipo y Pipa" en *Estampa*, los dieciséis volúmenes de

los cuentos de la colección *Aventuras Maravillosas de Pipo y Pipa*; el más de medio centenar de episodios de "Las aventuras verás de Chanquete y Carrasclás" en el diario *Ahora*, sumados al trabajo de promoción, escritura y montaje —incluido el diseño de decorados y marionetas o figurines— de las casi veinte obras teatrales estrenadas en los escenarios españoles. La amplitud de tal esfuerzo iba unida además al permanente criterio riguroso de ofrecer un producto de calidad estética, garantizada por la capacidad de un creador maduro, con pleno dominio de sus recursos artísticos y literarios, aplicado al servicio de un público muy específico y más exigente de lo que sugiere el lugar común.

En este periodo Bartolozzi se vuelca en la difusión sus nuevos héroes, con los que pretendía dejar atrás la figura de Pinocho; se trata de Pipo y Pipa, la pareja que echó a andar en 1928 en las páginas del semanario *Estampa*, como protagonistas de una dilatadísima serie de historietas y cuyo inmediato éxito dio lugar a su paso a los escenarios teatrales desde 1930 y, finalmente, al libro ilustrado desde 1932. El dibujante contaba ahora con el respaldo de la editorial Rivadeneyra, cuyo responsable Luis Montiel le brindó las páginas de sus publicaciones periódicas *Estampa* y *Ahora* y editó sus cuentos; merced a esta multidifusión, Pipo y Pipa entraron a formar parte de los personajes más populares entre el público infantil español de los años finales de la Dictadura y la etapa republicana, en dura competencia con los héroes de la pantalla.

3.1. La construcción de los héroes: Pipo y Pipa frente a Pinocho y Chapete.

Bartolozzi aquilata en esta nueva etapa toda su anterior experiencia como escritor para niños, perfeccionando y adaptando su universo creativo de acuerdo con el desarrollo de sus nuevos héroes. Si bien todavía su Pinocho seguirá por un tiempo siendo el personaje emblemático de su producción —da nombre a su guiñol infantil y protagoniza sus primeras obras teatrales—, Bartolozzi se centra en las figuras de Pipo y Pipa; paulatinamente desplazan al héroe de madera y su antagonista, hasta sustituirlos finalmente a partir de 1933, cuando Pinocho prácticamente desaparece también de los espectáculos teatrales. Resulta curioso cómo el dibujante pone cara a cara a sus criaturas y las enfrenta para terminar imponiendo a los nuevos héroes y desterrando a los antiguos; el recurso es utilizado por primera vez en una divertida entrevista promocional del "Teatro Pinocho", publicada en diciembre de 1930, en la cual el suspicaz muñeco desvela al periodista sus celos y suspicacias ante los nuevos personajes, revelándose contra su creador a quien califica de "padrastro":

> -[...] Hay que ver la importancia que se están dando el tal Pipo y la tal Pipa, total sus dos añazos escasos que llevan de vida. Y luego, como si todas sus hazañas fueran absolutamente originales.
>
> -¡Ah! ¿no lo son?
>
> -La mayor parte imitadas de las mías. Y de algunas falta saber si serán verdad que les han ocurrido[237].

En este juego con las figuras de su universo de ficción resulta muy significativo uno de los episodios de "Las Aventura de Pipo y Pipa" en los que reelabora las conocidas peripecias de Pinocho y Chapete en el País de la Fantasía —*Chapete en guerra con el país de la fantasía* y *Pinocho se convierte en bruja*—: en este caso se trata de "La ciudad de la Maravilla" refugio de los héroes de cuento ya retirados, entre los que Pipo y Pipa encuentran nada menos que a Pinocho, que se funde en un abrazo con Pipo, confirmándolo implícitamente como su heredero legítimo; Pinocho se sitúa en un plano análogo al de Caperucita, Pulgarcito o el Gato con Botas, mientras que Pipo y Pipa se ratifican como personajes modernos, contemporáneos del lector de 1931[238]. Bartolozzi parece buscar no tanto renegar de su creación más popular, sino más bien dar prioridad a sus nuevos personajes, dentro de una estrategia que no era ajena a la competencia real que sus propios héroes mantenían en el mercado editorial; no es casual que los episodios reseñados coincidan en el tiempo con el lanzamiento de las *Aventuras Maravillosas de Pipo y Pipa* por la editorial Estampa, una colección de cuentos ilustrados que entraban ya en franca competencia con las series de Pinocho que Calleja seguía reeditando.

Lo cierto es que en la fingida entrevista, las afirmaciones de Pinocho-Bartolozzi se ajustaban en gran medida a la realidad: el dibujante construye sus nuevos personajes sobre el patrón ya ensayado en la

colección de Calleja y muchas de sus aventuras son reelaboraciones de anteriores narraciones protagonizadas por el muñeco. Sin embargo, la personalidad de Pipo y Pipa ofrece señaladas novedades que vienen a perfeccionar el modelo anterior y a darle mayor riqueza y posibilidades: frente al esquema héroe-antagonista, Bartolozzi desdobla la figura del primero en la pareja héroe-antihéroe, enriquecida por un constante enfrentamiento dialéctico según el modelo Quijote-Sancho. Pipo hereda todos los rasgos positivos —valentía, bondad, generosidad— que adornaban a Pinocho, mientras que la perrita Pipa, quien como muñeco dotado de vida comparte la naturaleza del héroe de madera, muestra sus mismas debilidades —vanidad y glotonería— pero aumentadas y sumadas a rasgos característicos del clásico bobo: la pereza, la ingenuidad o la incapacidad lingüística; por otra parte, su carácter gruñón y su cobardía remiten a algunos rasgos de Chapete, pero en sus aspectos menos negativos. Sin duda Pipa es, con diferencia, la figura más atractiva dentro la vasta galería de personajes creados por Bartolozzi; al lado del Pipo, héroe arquetípico y con escasos matices, la perrita se revela como un ser lleno de humanidad, que despierta inmediata simpatía y ternura; como personaje complejo, define a la perfección el humorismo ingenuo característico de su creador. Por otra parte, este nuevo planteamiento deja en un segundo plano al personaje antagonista, Gurriato, quien nunca alcanza el relieve de Chapete, limitándose a cumplir su papel de encarnizado oponente de la pareja protagonista.

Al margen de las diferentes características del lenguaje del cuento y la historieta, puede constatarse en la configuración de los héroes un proceso paralelo al seguido por Bartolozzi en la presentación y progresivo enriquecimiento de su Pinocho. Así, como ocurría en *Pinocho, Emperador*, en el primer episodio de la historieta de *Estampa* Pipo y Pipa entran en acción en una exótica selva, sin más presentación que un mínimo preámbulo:

> Aquí están Pipo y Pipa. Dos valientes. Así, a primera vista, puede ser que creáis que Pipo es un niño cualquiera y Pipa una perrita de esas que venden en los bazares y en las tiendas de juguetes. En efecto, Pipo y Pipa son un niño y una perrita que un día deciden irse solitos a conquistar el mundo.
>
> Y anda que te andarás, llegan nuestros héroes a la entrada de una frondosa selva.
>
> "Aquí empezarán las aventuras que ha de darnos fama ante el mundo entero" - piensa Pipo mientras avanza con paso marcial empuñando fieramente su sable de madera[239].

Sus primeras peripecias siguen fielmente el camino trazado por las narraciones de la colección Pinocho: se enfrentan a salvajes caníbales, viajan a la misteriosa China, al centro de la Tierra, a la Luna, etc. El autor parece querer transitar caminos de probada eficacia para ir configurando la personalidad de sus personajes y tantear sus posibilidades antes de enfrentarlos a situaciones ya originales. En este sentido, al igual que había sucedido con Chapete, los lectores del semanario *Estampa* conocieron antes los orígenes del antagonista, que los de los propios Pipo y Pipa: Gurriato aparece en la cuarta parte de "Aventuras de Pipo y Pipa" —en el episodio III titulado "Gurriato el malo"— como un malintencionado gamberrete que hace la vida imposible a sus paisanos de San Serenín del Monte

> ¿He dicho que todos los sansereníes del Monte eran buenos? ¡Ay, no!; había uno malo, malísimo; malo hasta el punto inimaginable, malo como todas las cosas malas conocidas juntas: un dolor, los siete pecados, pegar a su padre, la quina, etc. Este monstruo que tengo el disgusto de presentaros se llama Gurriato[240].

Al escuchar en boca de una cigüeña el relato de las hazañas de Pipo y Pipa y su búsqueda de un talismán que hace invencible a quien lo encontrara, Gurriato se decide a dejar su pueblo y enfrentarse a los héroes "a quienes odia ya con todas las fuerzas de su alma tenebrosa". Bartolozzi asocia sistemáticamente al personaje con el epíteto de "infame", y desde su presentación se destacan los rasgos negativos —hipocresía, cobardía— acordes con la grotesca fealdad de su imagen; frente a Pipo y Pipa se sirve de su habilidad para el disfraz y de su falta de escrúpulos para aprovecharse de la bondad natural y confiada de los héroes. Gurriato hereda, pues, los rasgos negativos y grotescos de Chapete, aunque sin el fondo de simpatía que caracterizaba al rechoncho muñeco. En estos episodios Gurriato se asocia además con una de sus principales aliadas, la bruja Pirulí, habitual antagonista de los héroes, aunque de aparición más esporádica.

En las páginas del semanario el dibujante va perfilando los caracteres de los protagonistas, y esencialmente los rasgos humorísticos de Pipa. Ya en los episodios de la primera parte se contraponen sus debilidades a la perfección del héroe: se muestra descarada —"es una perrita simpática, pero su educación deja algo que desear"—, permanentemente refunfuñona —"Ya podían haber secuestrado a la princesa en un hotel con calefacción"—, y miedica —"Avanza con paso firme y actitud fiera el valiente Pipo. En cambio Pipa mueve la cola y da media vuelta diciendo: Voy a dar un paseito por ahí"—; no obstante, también se subraya su inquebrantable fidelidad al compañero: "Pipo sonríe, sabe que su buena Pipa, cuanto más protesta, más dispuesta está a obedecer"[241]. En episodios siguientes, Bartolozzi sacará el máximo partido a este contrapunto héroe-antihéroe; así, en el inicio de la Segunda parte la actitud opuesta de ambos:

> Cual Napoleón ante sus tropas, Pipo arenga a su fiel perrita: "Adelante, Pipa, vamos a conquistar el mundo". Pipa suspira: "¡Con lo bien que se está en casita...! [242]

Bartolozzi refuerza progresivamente el papel de "gracioso" de Pipa tanto en los constantes comentarios y réplicas sanchopancescas que salen de su boca, como en detalles insospechados de su personalidad; así, en contraste con el pudor de Pipo al ser obligado a servir de criado a sus raptores marcianos —"¡El, un héroe con mandil y barriendo ¡Qué pensarían al verle los lectores de Estampa!"—, la perrita disfruta en su papel: […] hecha una perfecta "treintarrealera" ladrando a plenos pulmones "Bejarana no me llores…" empezó a limpiar el polvo"[243].

Por su parte, Pipo se presenta como un tipo plano, ajustado al arquetipo heroico, aunque tampoco escapa a cierta parodia que se puede percibir en algunos epítetos, —"su rostro seminapoleónico y semimussolinesco"[244]—, o en actitudes disparatadas, como la que adopta cuando, a punto de ser ejecutado, comienza a recitar al Tenorio: "No, no me causan pavor vuestros semblantes esquivos; jamás ni muertos, ni vivos humillaréis mi valor"[245].

Sin embargo, Bartolozzi reserva para una ocasión especial el definitivo esclarecimiento de los orígenes de sus protagonistas; si en el caso del héroe de madera fueron las páginas del recién creado semanario *Pinocho* las que publicaron en primicia *El nacimiento de Pinocho*, la identidad de Pipo y Pipa no se revela en detalle hasta 1932 —cuatro años después de su primera aparición en las páginas de *Estampa*— en el capítulo inicial del cuento *Pipo y Pipa en el país de los Fantoches*, primero de la nueva colección *Aventuras maravillosas de Pipo y Pipa*[246]. Además, como en el caso de Pinocho y Chapete, Bartolozzi se remite otra vez al modelo cervantino: el móvil que había impulsado a Pipo a salir en busca de aventuras es el propósito de emulación de sus héroes literarios. En esta ocasión, la alusión al referente queda subrayada por el epígrafe que encabeza cada uno de los capítulos del cuento —"Donde se da a conocer al admirable Pipo y a la no menos admirable heroína Pipa", etc.—. En realidad, el dibujante se centra en la figura de Pipo, menos definida en el semanario que la marcada personalidad de la perrita Pipa; trata de enriquecer los escasos matices que hasta entonces presentaba el personaje del niño-héroe para hacerlo más cercano al lector: así, en las líneas iniciales el narrador explica con humor el origen de su nombre:

> En su cuarto de juguetes, Pipo pasa revista a los regalos. Gran día ha sido éste ¡Como que ha sido el día de su santo!
>
> Bueno, no vayáis a creer que en el calendario, debajo del número 10 y de la palabra jueves, ponía: San Pipo, mártir. No, ponía San Felipe, que es como en realidad se llama Pipo. Y como todo lo que se refiere a nuestro héroe debe interesaros, voy a explicaros esta transformación de su nombre.

El niño hereda el nombre de su padrino, el tío Felipe, pero "sus papás encontraron que Felipe era un nombre demasiado solemne para un caballero que no tenía ni pelo ni dientes, pesaba menos que un gato y todo lo que sabía decir era *ajo* y, aun eso bastante mal"; dudan entre Felipillo, Feli, Pillo, Felipito, Pito… y, por fin, concluyen:

> Veamos. Pe... Pi... Po... ¡Ya está! ¡Le llamaremos Pipo!

> - ¡Sí, sí!, gritó mamá, entusiasmada-. Pipo es precioso y, además, se ve en seguida que quiere decir Felipe.

Momento decisivo de su transformación es el de la lectura de uno de los cuentos que le regalan por su cumpleaños: "¡Que admiración y que entusiasmo producen en Pipo estas cosas! Toma, como que a él más que ir al cine y casi, casi más que ir a la escuela (que es lo que más le gusta, porque Pipo es muy estudioso), le gustaría irse así, de aventuras, como esos que salen en los libros ¡Si él tuviera ocasión!"; tan preocupado está que apenas prueba bocado en la cena, y ante la pretensión de sus padres de purgarlo, piensa: "¡Purgarle! ¡A él! ¡A un héroe capaz de comerse sin indigestarse siete dragones en fila! ¡Pero qué entenderán los papás de estas cosas! Y Pipo sonriendo compasivamente, se despide de todos y se va a la cama". A partir de aquí, se considera un verdadero héroe y apenas titubea cuando aparece en su dormitorio a las doce de la noche un pequeño Polichinela que le pide su ayuda y le llama "valiente": "Al oír estas palabras, Pipo siente como un ligero cosquilleo en el alma; a él le han llamado muchas veces su mamá y las amigas de su mamá: rico, guapo, saldo, precioso; pero valiente es la primera vez que se lo dicen ¡Qué gusto da oírlo!. Finalmente, en un discurso quijotesco, Pipo exclama:

> -Que tiemblen los gigantes, que se preparen los dragones, que se dispongan los endriagos, las brujas, los piratas y todos cuantos genios malos existen en el mundo; que tiemblen, sí, porque Pipo, por el bien y por la gloria, sale en su busca y a todos vencerá con el arrojo de su potente brazo.

En su nueva personalidad tan sólo tiene una última vacilación al creer oír a su institutriz —detalle que identifica la inserción social del personaje y de parte de sus lectores—: "Porque el futuro héroe no teme a los gigantes, ni a los dragones, ni a los ogros, ni a las brujas... a nadie; no teme a nadie... más que a la *Fraülein*, sí, institutriz, vamos; vamos, no es que la tema, pero la tienen un poquito de... respeto. ¡Pero también hay que ver el genio que se gasta la tal señorita! ¡Y las gafas tan grandes que lleva!".

Así pues, el móvil de Pipo es el mismo que había impulsado al protagonista de *Pinocho, Emperador*: la decisión del lector de convertirse en héroe literario. Únicamente añade la aparición de su acompañante, una perrita de trapo que cobra vida de forma natural y a la que el héroe bautiza como Pipa: la presentación de la perrita apenas ocupa unas líneas y su naturaleza de juguete animado se da por supuesta, dentro de la convención del universo del cuento maravilloso; además, desde su primera intervención se ajusta los rasgos de sobra conocidos por los lectores de *Estampa* y el narrador apenas se detiene en su caracterización; así, en el comienzo del capitulo II se alude uno de sus rasgos peculiares:

> Porque bueno es advertir que Pipa es un poco tragona; mejor dicho, bastante tragona; mejor dicho todavía, muy tragona; para decirlo bien del todo, enormemente tragona[247].

Una vez establecida la personalidad de los héroes, a partir de 1933, Bartolozzi desplaza definitivamente a su personaje Pinocho de su universo creativo cuando convierte a Pipo y Pipa en únicos protagonistas de sus comedias infantiles, último reducto en el cual se mantenía todavía vivo —según la convención del propio dibujante— el héroe de madera; un hecho que, por sí mismo, resulta significativo índice de la definitiva consolidación de Pipo y Pipa en los gustos de los lectores y espectadores del periodo. En esta época, Bartolozzi introduce además dos nuevos personajes secundarios que acompañan habitualmente a la pareja protagonista en las páginas del semanario y en algunos cuentos: el fiel caballo de cartón Trompetilla y la niña Cocolín, con la que previsiblemente buscaba potenciar la atracción de las niñas por la serie, con una figura con la que pudieran identificarse más fácilmente.

Si el final de la publicación de Pinocho fue motivada por un simple desacuerdo profesional, la conclusión de las aventuras de Pipo y Pipa tuvo una razón tan funesta como fue el estallido de la Guerra Civil; un acontecimiento que también afectó a la personalidad de los protagonistas, aunque tan sólo en los cinco últimos episodios de la serie de historietas de *Estampa*, en los cuales se confundía de forma trágica fábula e historia —ahora sin juegos narrativos por medio— cuando de forma súbita Pipo y Pipa abandonaban el mundo de los cuentos y la fantasía y decidían enrolarse como milicianos al servicio de la República. Tras el levantamiento de las tropas sublevadas en julio de 1936, la serie de Bartolozzi en *Estampa* había continuado publicándose sin ningún tipo de alteración hasta principios de diciembre;

seguramente se trataba de capítulos ya elaborados a los que el semanario seguía dando salida, pese a la reestructuración de su redacción y su nueva orientación propagandística. Bartolozzi, como muchos de sus colegas de uno y otro bando, se sumó a estos propósitos en estos cinco episodios —quizá enviados desde Barcelona o Valencia— en los que interrumpe bruscamente el curso de la intriga. Pipo y Pipa llegan a un pueblecillo de aspecto risueño y apacible, pero de pronto oyen un zumbido formidable; se trata de un avión que convierte la aldea en un montón de ruinas de las que salen columnas de humo, llamas y ayes lastimeros; la perrita pregunta a su amo qué es lo que ocurre:

> Por un momento, Pipo ha bajado la cabeza y las lágrimas -sí, no me equivoco; son lágrimas; ¡ah! también los héroes lloran ante ciertas cosas- resbalan por sus mejillas. Pero de pronto se yergue con su fiereza acostumbrada; no, con más fiereza que nunca, y grita: ¡Esto, compañeros, es la guerra! Y nosotros no podemos permanecer ajenos a ella. Nunca hicieron tanta falta a nuestro país, como ahora, héroes que por él se sacrifiquen. La República está en peligro, hay que defenderla, hay que salvarla.

La pareja se alista entonces en el quinto regimiento de las Milicias Populares, mientras que Cocolín se convierte en enfermera; si Pipo destaca como el más decidido de los milicianos, no le va a la zaga Pipa, que cambia radicalmente su carácter:

> [...] por la primera vez de su vida, Pipa no gruñe, Pipa no tiembla ante el peligro. Por el contrario, la simpática perrita se estremece de entusiasmo al ponerse el mono glorioso, y el fusil le parece ligero[248].

A partir del siguiente capítulo, los héroes entran en combate, protagonizando distintas escaramuzas. No faltan en el texto las habituales consignas, como la de ocultar información que pudiera resultar útil para el enemigo: así, cuando se refiere al objetivo de su columna, el cerco "a la ciudad de X", apunta "(no os digo el nombre para no comprometer con mis revelaciones el éxito de esta operación sensacional)" [249]; tampoco excluye la descalificación de los fascistas, con la simplificación de identificar las tropas sublevadas con columnas moras de "feos salvajes", que huyen como "conejos árabes"; o la sátira de personajes reales, en la figura del "terrible general Maula" al que insulta Pipa cuando caer prisionera:

> ¡Sí, yo soy una perrita pobre pero honrada, mientras que tú eres un mal patriota, que traes moros a España para que maten a los españoles! [250]

La perrita canta entonces *la Internacional* y el general, que "no puede sufrir que le hablen de los desventurados hambrientos, a quienes odia", manda que la fusilen en el acto.

La pronta interrupción de la historieta revela quizá el propio rechazo del autor ante la evidente inadecuación de los caracteres de los personajes y su mundo fantástico al nuevo objetivo propagandístico; una finalidad que conllevaba la necesidad de adoptar un inevitable tono maniqueo y belicista, que justamente habían sido objeto del rechazo y la burla constante del autor. Tal vez lo más significativo de estos episodios es la imagen: los fondos en los que se mueven los personajes se transforman en un permanente paisaje nocturno; de esta forma las páginas, habitualmente luminosas, adquieren un tono fúnebre y sombrío.

3.2. "Aventuras de Pipo y Pipa" en *Estampa*.

El semanario *Estampa* incluyó desde su primer número (3 de enero de 1928) una sección dedicada a los niños cuyo mayor aliciente era la presentación de la serie de historietas "Aventuras de Pipo y Pipa", firmadas por Bartolozzi como autor de texto y dibujos. Con breves interrupciones, la serie estuvo permanentemente unida a la existencia de la revista ilustrada de Luis Montiel, y los héroes de Bartolozzi se convirtieron en uno de sus símbolos distintivos. En contrapartida, las páginas de *Estampa* sirvieron de plataforma publicitaria para la colección de cuentos ilustrados de Pipo y Pipa y permanente apoyo a las campañas teatrales de Bartolozzi, cuyos estrenos fueron cumplidamente reseñados en amplios reportajes fotográficos.

Al optar por el nuevo formato de historieta para el desarrollo de sus narraciones, Bartolozzi hubo de enfrentarse a un nuevo proceso de aprendizaje para adaptar las características básicas de su escritura a un lenguaje específico. Con buen criterio, recurre al esquema más habitual de la historieta española de la época, las viñetas con textos en cartuchos al pie, sin bocadillos para los diálogos[251]. Adopta además un esquema muy sencillo de tres tiras con tres viñetas por página, que le permite introducir textos bastante amplios y dibujos de buen tamaño en los que aplica su proverbial sabiduría como ilustrador. Un formato, en suma, cercano al patrón del cuento ilustrado con el que estaba familiarizado el dibujante, quien, por otra parte, carecía de los resortes técnicos necesarios para construir una narración con los mecanismos del moderno comic norteamericano. No obstante, en el curso de la serie algunos episodios reflejan la tentativa de Bartolozzi de emular dicho modelo y asimilar algunas de sus técnicas expresivas; consciente de los poco convincentes resultados del intento, el dibujante reservó la experimentación para otras series, con excelente fortuna en la reseñada *Daysy la mecanógrafa fatal* y desigual tino en *Las aventuras verás de Chanquete y Carrasclás*, ambas publicadas en el diario *Ahora*.

Bartolozzi presentó sus "Aventuras de Pipo y Pipa" en siete etapas de publicación separadas por breves intervalos; una división que casi sin excepción responde más a criterios externos que al efectivo curso de las narraciones; así, la séptima parte abarcará ya la totalidad de episodios publicados desde mediados de 1931 hasta el final de la serie, integrando multitud de narraciones independientes entre sí. El autor hubo de adaptarse además al mecanismo de la narración por entregas, cuyos resortes irá manejando progresivamente con mayor destreza; ya en las partes sexta y séptima muestra un notable dominio del suspense, de los montajes paralelos con la salvación en el último minuto o la anagnórisis, llegando incluso a la parodia de la literatura folletinesca.

La publicación a partir de 1932 de los cuentos ilustrados *Aventuras Maravillosas de Pipo y Pipa* además de enriquecer la perspectiva del lector de *Estampa,* permite hoy constatar la diferente actitud del autor frente a los distintos medios de difusión. En el cuento ilustrado Bartolozzi se muestra mucho más cuidadoso en su escritura; desarrolla con mayor perfección la trabazón de la intriga, los diálogos, descripciones o la integración del verso en el curso del relato. Por contra, en la historieta todos estos factores parecen más descuidados: las narraciones tienen una construcción desigual y en algunos casos parecen desarrollarse sin un plan previo, con cierta improvisación. Sin embargo, frente a esta comprensible irregularidad de una serie publicada semana a semana a lo largo de casi ocho años, Bartolozzi ofrece en contrapartida la expresión de un humor fresco y espontáneo y demuestra una fantasía sin límites en la creación de motivos y personajes; un recorrido por la totalidad de la serie de *Estampa* resulta una prueba contundente de la imaginación inagotable de Bartolozzi y su desbordado ingenio como escritor y dibujante.

3.2.1. Evolución de la serie: de la reelaboración de las aventuras de Pinocho al desarrollo de motivos originales.

Como queda dicho, Bartolozzi inicia serie sobre el camino ya transitado en las aventuras de Pinocho; los nuevos héroes se involucran en el mismo juego con los planos de ficción, y se establece idéntico mecanismo de parodia al situarse como personajes modernos en un contexto literario. Otra vez los referentes principales son la novela de aventuras, el cuento maravilloso y la anécdota folklórica, a los que se suma ahora algunos motivos tópicos del cinematógrafo, espectáculo predilecto de la masa de lectores a los que se dirige. Prevalece un procedimiento de pastiche en la adaptación de las distintas fuentes, pero a partir de un perfeccionamiento progresivo de los esquemas narrativos.

En el viaje sin fin que emprenden sus nuevos personajes, Bartolozzi los sitúa, al menos en el primer año de publicación de "Aventuras de Pipo y Pipa, en idénticos espacios de ficción y los enfrenta a obstáculos similares a los de Pinocho. Así, en la primera parte —dieciocho entregas publicadas entre el 3-I al 24-IV-1928— las aventuras de los nuevos héroes se suceden sin más ilación que el motivo del viaje continuado, simplemente por yuxtaposición de distintos episodios. En cada uno de ellos se repite el esquema de presentación de un espacio extraordinario o fabuloso en sucesivas viñetas y el rápido desarrollo de la acción en las siguientes. De esta forma, Pipo y Pipa se enfrentan a una serie de tareas que

remiten a las protagonizadas por Pinocho, aunque en todos los casos con ligeras variantes y la introducción de nuevos personajes: se enfrentan a una tribu de salvajes caníbales —*Pinocho, Emperador*—, viven aventuras maravillosas en la China —*Pinocho en la China*—, rescatan a la princesa de la isla del Coral tras sumergirse en las profundidades del océano —*Pinocho en el fondo del mar*— descienden por un volcán hasta la ciudad de Terracópolis, habitada por gnomos —*Viaje de Pinocho al centro de la Tierra*— desde donde regresan por fin a casa. Este desarrollo esquemático se repite en la segunda parte —publicada en once entregas, entre el 12-VI y el 21-VIII-1928— en la cual Pipo y Pipa emulan al muñeco de madera en sus conocidas aventuras espaciales —*Pinocho a la Luna* y *Pinocho en el planeta Marte*—

En la tercera parte de la serie —compuesta de veintidós episodios, publicados entre el 4-XII-1928 y el 14-V-1929— se aprecia ya un perfeccionamiento del esquema narrativo: frente a la simple yuxtaposición de aventuras, plantea una narración principal alrededor de la cual ordena el resto de episodios. La tarea de Pipo y Pipa consiste en el rescate de Comino, reina de los gnomos, prisionera en el castillo del gigante Mascaelaire; tras superar distintas pruebas, los héroes consiguen rescatarla, pero en el camino de regreso se suceden nuevas aventuras que retardan su objetivo final de devolverla a su trono sana y salva: se enfrentan a diversos peligros en Ratonia, la ciudad de los ratones; luchan contra los pieles rojas y, finalmente, resuelven la disparatada historia de amor imposible de "Pintapolín el Triste" y la soberana Cunegunda del País de los Hombres Feos. Aunque algunos episodios remiten a títulos como *Pinocho y la reina Comino* o *Chapete cazador de cabelleras*, Bartolozzi desarrolla ya historias originales como la de Pintapolín, ingeniosa parodia humorística del cuento maravilloso.

La introducción de un marco narrativo, ya habitual a partir de esta tercera parte, dota a la serie de mucha mayor ilación y coherencia a la hora de integrar episodios muy variados; se adecua además a los mecanismos de la publicación por entregas, al favorecer el suspense y potenciar las expectativas del lector: si en las partes primera y segunda el suspense quedaba limitado al lapso temporal entre una entrega semanal y la siguiente, a partir de aquí Bartolozzi desarrollará los mecanismos destinados a prolongarlo de manera muy dilatada ofreciendo continuas sorpresas y alternativas a la intriga: así, por ejemplo, recurre al *flash back* o a los montajes paralelos para poner al corriente al lector de las distintas líneas de la intriga y las peripecias que por separado vive la pareja protagonista. Este progreso permite al autor desarrollar historias cada vez más largas y mejor construidas, como la desarrollada en la cuarta parte, que consta ya de treinta y dos episodios —publicados entre el 2-VII-1929 al 4-II-1930—. Los héroes y sus nuevos antagonistas Gurriato y Pirulí emprenden la búsqueda de un poderoso talismán maravilloso, la almendra Curruca, en los reinos subterráneos del rey del fuego Fogarín y el imperio de las Sombras del brujo Tenebrón. De la almendra surge el duende don Lindo, que auxiliará a los héroes en el rescate de la duquesita Esmeraldina, prisionera en el castillo de las Rocas Negras, convertida en perrita por Pirulí y Gurriato, aliados de su malvado pretendiente el conde Pandolfo. Al margen de algunos motivos procedentes de *Viaje de Pinocho al centro de la tierra*, Bartolozzi construye un relato original parodiando episodios clásicos del cuento maravilloso. La misma fuente sirve de base a la quinta parte —publicada en dieciocho entregas desde el 11-III al 8-VII-1930—: Pipo y Pipa se enfrentan a los brujos Camuñas y Mediodiente y a sus aliados para rescatar al príncipe Capotín de Perlandia: conseguirán su objetivo tras vencer al dragón del castillo de las Piedras Rojas y provocar la derrota del ejército de Otomán y los "Torraos". En este caso, la intriga sólo queda interrumpida por un breve episodio protagonizado por los inevitables salvajes caníbales que detienen el viaje de los héroes hacia Perlandia.

La sexta entrega de "Aventuras de Pipo y Pipa" —publicada entre el 14-X-1930 y el 4-IV-1931— presenta unas características especiales al constituir una narración paralela a la historieta *Daysy, la mecanógrafa fatal* que por las mismas fechas Bartolozzi presentaba en el diario *Ahora*. La intriga se inicia también en Nueva York, y Pipo y Pipa, como el detective Dick, se enfrentan a una banda criminal —en este caso capitaneada por Gurriato y Pirulí— que ha secuestrado a May, la hija del multimillonario, Reckesson, el "Rey de los Paraguas". Bartolozzi utiliza mecanismos humorísticas similares a los de *Daysy*, satirizando el mundo norteamericano y el poder del dólar: así, el talonario de cheques que Reckesson entrega a Pipo "es un talismán tan eficaz como lo fue para Pipo la almendra Curruca en otra

ocasión"[252]. Cuando el magnate queda arruinado, se planta con su hija en una esquina y mendiga con un cartel en el que se lee: "Pobre millonario", pero "no llaman demasiado la atención, porque, en una ciudad donde hay tantos millonarios, es natural, que unos estén mejor y otros peor"[253]. El móvil económico afecta a todos los personajes, excepto al desinteresado Pipo; no obstante, también él sabe integrarse en este mundo de intereses, como muestra su conversación con Buffaly Ball:

> "Necesito tu ayuda para una gran empresa", le dice Pipo, "¿Cuánto?", interroga sencillamente Buffaly, "Para ti, hay tras millones de dólares". "Cuatro", dice Buffaly, "Hace", dice Pipo"[254].

Algunos personajes secundarios responden a estereotipos caricaturescos muy similares a los de *Daysy*; si Reckesson es el alter ego de Bakerfeller, su hija May presenta rasgos muy similares a los de la dulce Peg: "la más bonita, la más intrépida de las millonarias yanquis. Sí, la famosa campeona mundial de natación, esgrima, *base-ball* y *rugby*, miss May en una palabra", "posee un temperamento completamente yanqui y sabe el valor del silencio hasta en las películas sonoras"[255]. No obstante, junto a estos puntos de contacto la intriga sigue un curso distinto, más adecuado a los gustos del lector al que se dirige, y ofrece distintas peripecias procedentes de los géneros cinematográficos predilectos del público infantil: los héroes viajan al Far West y se enfrentan a los comanches con la ayuda de Buffaly Ball o vencen a los piratas, aliados de sus antagonistas, antes de devolver la fortuna a Reckesson y su hija.

A mediados de 1932 con el inicio de la séptima parte de las *Aventuras de Pipo y Pipa* se produce un cambio la estrategia de publicación de la serie, que aparecerá ya sin interrupción hasta su desaparición en 1936. En total, consta de casi trescientos episodios que pudieran ordenarse en dos distintas etapas. En la primera, Bartolozzi integra los distintos relatos en un marco narrativo, desarrollando dos historias muy dilatadas y complejas: la de los amores de Lilí y Periquito —episodios I-XXXIV—; y la segunda, mucho más prolongada, la búsqueda del colmillo mágico del Leopardo Pardo —episodios XXXIV-CXXI—. A partir del episodio CXXII y hasta el final de la serie, se inicia una segunda etapa en la que se suceden historias más o menos complicadas pero sin ningún nexo de unión entre sí.

Especialmente inspirado es el relato folletinesco de los amores de dos fenómenos de feria, el enano Periquito y su amada Lilí, mujer-busto sin brazos ni piernas cuya disparatada naturaleza da lugar a continuos juegos humorísticos. Tras librarles de la amenaza del gigante Malmatón, Pipo y Pipa —ya con la presencia del fiel caballo Trompetilla— emprenden junto a la extraña pareja la búsqueda de la desaparecida madre de Lilí, la mujer barbuda doña Niceta; un viaje repleto de peripecias, a la manera de peculiar novela bizantina: viajan al país de Juguetópolis; visitan la casa del Coco; salvan a los habitantes de la Ciudad de la Maravilla —incluido Pinocho— de la amenaza de Gurriato y Pirulí; pacifican a los vecinos pueblos de gigantes y cabezudos; liberan a las víctimas convertidas en estatuas por el malvado mago Filemón; viven incluso aventuras espaciales en la estrella Gomonia, cuyo soberano se enamora locamente de Lilí. Por fin, terminan por hallar a doña Niceta, en un circo donde se ganaba la vida como cupletista. El conjunto resulta una sucesión de episodios de muy diversa procedencia, desde el cuento maravilloso a la anécdota folklórica, aglutinados por la narración principal, parodia divertidísima de las novelas sentimentales por entregas.

Todavía más compleja es la historia que se inicia en las últimas viñetas del episodio XXXIV y se desarrolla durante ochenta y ocho semanas —casi dos años de publicación—: se plantea la búsqueda del colmillo del Leopardo Pardo, un talismán destinado a remediar la enfermedad de la esposa e hijos de la familia Patiditero, que sufren la incomodidad de tener el rostro del revés. Tan disparatado planteamiento da lugar un viaje prolongadísimo alrededor del mundo en el que llega a perderse por momentos la referencia al objetivo original de los héroes. Se podrían distinguir tres fases en este amplio periplo: una primera etapa de búsqueda, más breve, en la que los héroes descienden al moderno infierno del diablo Perico, escapan del frío invernal de las montañas de los Setenta Picos y consiguen el talismán arrebatándoselo a su dueño el Leopardo pardo llamado Leonardo; en una etapa intermedia tiene lugar el peregrinar del talismán de unas manos a otras: tras ser arrebatado a los héroes por la bruja Clorata, cae en poder de un mendigo, de un espantapájaros, se lo lleva sin darse cuenta el marido de doña Dominguita que parte en viaje transoceánico, pasa a manos de los piratas que abordan la nave y a los antropófagos de

la isla en la que aquellos entierran el tesoro, hasta que Pipo y Pipa, por fin, vuelven a recuperarlo; a partir de aquí emprenden el definitivo camino de vuelta con el talismán y se enfrentan a numerosos peligros en las distintas escalas de una geografía fantástica: atraviesan el País de los Gorilas, vencen al brujo Pelambruno —episodio en el que se une al grupo Cocolín—, visitan el fondo del mar, el Polo Norte, la estepa Rusa, se enfrentan a un dragón en China, remedian los amores de Miss Gordinflona y Finito y las rivalidades de los países de hombres Gordos y Flacos, solucionan el aburrimiento de los habitantes de Jauja y, tras superar las asechanzas de sus enemigos Gurriato y Pirulí, regresan finalmente al pueblo de los Patiditero, San Serení, y devuelven la alegría a la familia.

Entre esta multitud de episodios aparecen nuevamente algunos motivos de los cuentos de Pinocho, como *Pinocho, al Polo Norte*, *Pinocho en La China*, *Pinocho en el fondo del Mar*, *Pinocho en el País de los hombres gordos* y *Pinocho en el País de los hombres flacos* o *Pinocho en Jauja*; si bien todos ellos sometidos a notables variaciones. Al respecto es muy significativa la nueva perspectiva que adopta el autor respecto al motivo de la Jauja: como en el cuento de Pinocho, plantea una reflexión sobre la vacuidad de la vida regalada y perezosa —"Jauja está triste porque se aburre, y se aburre por empacho de dicha y exceso de felicidad. Lo que se obtiene sin esfuerzo y sin pena, no se aprecia, y para saborear la alegría hay que conocer, siquiera un poquito, el dolor"[256]— , pero la moraleja explícita da paso al contrapunto humorístico y la sátira; cuando Pipo entra en acción, convierte a Jauja en un país más, con todas las incomodidades y peligros de la vida moderna, sospechosamente similar a la España de su tiempo: coloca por todas partes carteles de prohibición, "gracias a lo cual los jaujenses conocen un nuevo placer que no sospechaban y que es, por cierto, el placer favorito de los españoles: el de desobedecer"; organiza después un partido de fútbol que despierta gran expectación —"no porque la gente sea muy aficionada a ver tratar a patadas un pobre e inocente balón, sino porque Pipo ha tenido el acierto de poner las localidades a precios elevadísimos"—, que termina además con una pelea formidable; finalmente, reglamenta la circulación de las calles —"ahora, los choferes meten sus coches por las aceras, según sucede en todos los países de circulación bien reglamentada, y así, los transeúntes pueden saborear algunas veces —muy pocas— la alegria de volver ilesos a casa"[257].

Las historias que, ya sin ilación, se suceden a partir del episodio CXXII, proceden de fuentes muy variadas, desde los mismos cuentos de Pinocho a versiones de cuentos maravillosos, anécdotas folklóricas o novelas de aventuras. Pudieran distinguirse hasta diecinueve distintas aventuras: Pipo y Pipa en Cabezonia —episodios CXXII-CXXV—, con los Reyes Magos —CXXVI-CXXXIII—, el cuento del rey enfermo —CXXXIII-CXXXIX—, las aventuras en Ratonia, Gatunia y Perronia —CL-CLXI—, nuevas visitas al fondo del mar —CLXI-CLXVI— y a la ciudad de Lunalunera —CLXVII-CLXXV—, al Mundo al Revés del mago Andrés —CLXXVI-CLXXXIII—, el enfrentamiento con el bandolero Sentrañas —CLXXXIV-CXXXVII1—, las pesquisas detectivescas en Villamarras —CLXXXVIII-CXCVII—, las peripecias en el país de las Mil y Una Noches —CXCVIII-CCXIV—, la visita a la ciudad de los vagos, Perezonia —CCXV-CCXVII—, su encuentro con los gitanos —CCXVIII-CCXXII—, con la familia del Señor Tricapo y la pastora Filis —CCXXIII-CCXXVI—, el viaje en globo por Áfríca y el Polo Norte —CCXXVI-CCLX—, el cuento de los enanitos y la muñeca Elsy —CCLXI-CCLXVII—, el de Caperucita Encarnada y el lobo Dientes largos —CCLXVIII-CCLXXIV—, la visita al país de los narigudos —CCLXXIV-CCLXXVIII—, su último enfrentamiento contra Pirulí y Gurriato —CCLXXIX-CCXCI— y, finalmente, su reseñada experiencia como milicianos al servicio de la República —CCXCI-CCXCV—.

En definitiva, las siete partes de "Aventuras de Pipo y Pipa" resultan un compendio amplísimo de todos los motivos y personajes del original universo de Bartolozzi. El dibujante funde a modo de pastiche y somete a parodia una multitud de géneros de muy diversa procedencia, abarcando las expectativas del más exigente de sus lectores. Junto a sus ingeniosas parodias del cuento maravilloso cabe destacar aquellos episodios desarrollan el motivo del mundo al revés, como los citados de Jauja, el País de los Fenómenos, la familia Patiditero, Lunalunera, El País del mago Andrés, a quien todo le gusta la revés", las distintas visitas de los héroes al fondo del mar o a Perezonia. Incluso, desde una perspectiva más amplia y considerando la analogía del formato, el conjunto de la serie de Bartolozzi pudiera

considerarse un moderno papel de aleluyas en el cual el motivo de "el mundo al revés", informa al conjunto de los episodios para ofrecer a los lectores una interpretación subversiva de todos los tópicos de la tradición inmediata de la narrativa infantil y juvenil.

3.2.2. Imagen y lenguaje humorístico en "Aventuras de Pipo y Pipa".

Bartolozzi sigue fiel en los textos de su historieta al lenguaje sencillo y coloquial utilizado en sus cuentos de Pinocho, así como a los habituales recursos humorísticos característicos de su escritura, aunque adaptados a la variante fundamental que supone el lenguaje de la historieta y el consiguiente papel relevante de la imagen.

Bartolozzi saca el máximo partido del blanco y negro a partir de su depurada técnica, combinando el trazo de pluma y la pincelada; tiende a la simplificación de los fondos y se centra en las figuras de los personajes, siempre con un estilo caricaturesco, demostrando una colosal imaginación para retratar la variopinta galería de tipos que pueblan su universo humorístico. En cuanto a las técnicas más propias de la historieta , pese al predominio de los planos generales, el dibujante va introduciendo progresivamente primeros planos y encuadres inusuales, picados y contrapicados, así como siluetas, a manera de sombras chinescas, para sugerir escenas nocturnas; excepcionales son los bocadillos, la utilización de líneas cinéticas o los ideogramas característicos del *comic* americano.

Por otra parte, el dibujante se permite —de igual forma que en los cuentos de Pinocho— algunos juegos a propósito de la relación entre el dibujo y el texto; como la alusión a determinados personajes:

> [...] llega al bosque un ser feísimo con un burro casi tan feo como él [...] Como habréis adivinado, gracias a vuestra perspicacia (y a la ilustración), el tío del borrico es el infame Gurriato[258].

En otros casos, la imagen desvela determinada información que el texto todavía deja en suspenso; así, mientras en la viñeta el seguidor habitual de la serie reconocería las siluetas recortadas en la oscuridad de Pirulí y Gurriato, el narrador se pregunta: "¿Quienes son estas sombras misteriosas? ¿Qué significa su extraña actitud? Seguimos ignorándolo"[259]. Más valioso es el recurso a la sinestesia utilizado en el episodio XXIII de la cuarta Parte: Pipo otea el horizonte a través de un telescopio en busca de nuevas aventuras, y el dibujo de la tercera viñeta muestra lo que observa a través del objetivo: un torreón junto al mar de cuya ventana surgen varios "AY"; en el texto el narrador explica:

> [...] la mirada del héroe [...] se detiene sobre un castillo de granito. Han llamado su atención unos tristes gemidos: ¡Ay, ay, ay!", que, con su telescopio, *ve* salir de una ventana del torreón[260].

Bartolozzi subraya el guiño humorístico utilizando la cursiva "*ve*" y todavía lo recalca en un par de ocasiones, para el lector que todavía no hubiese caído en la cuenta, al final del mismo episodio —"Van camino del misterioso castillo del que el héroe *vio* salir los tristes gemidos: ¡Ay, ay , ay!"— y al comienzo del siguiente —"Y ahora lanza esos tristes gemidos que Pipo *vio* salir por la ventana del torreón"—.

Al margen de estos detalles, la profusión de imágenes permite al autor dotar de mayor agilidad a la acción, al prescindir o abreviar las descripciones habituales imprescindibles en los cuentos e introducir mayor número de diálogos. Potencia además la caracterización grotesca de los personajes y la comicidad de las escenas, reforzando la eficacia de la parodia; así, en las aventuras en el Far West, los héroes llegan a una posada y en la puerta de entrada puede leerse el castizo: "Hay callos"[261].

Por lo que se refiere al texto, el autor explota sistemáticamente recursos humorísticos ya consolidados en sus cuentos de Pinocho: el contrapunto entre un lenguaje épico y coloquial, los nombres sonoros y estrambóticos de los personajes, las pintorescas traducciones de lenguajes exóticos; también intensifica la comicidad verbal a través de los dobles sentidos, el retruécano y la hipérbole humorística o recurso al "non sense" en diálogos de los personajes y en las digresiones del narrador:

> Todos los animales huyen del Leopardo Pardo: huyen desde la tímida gacela, al fiero león, y hasta el aún más fiero "lopintan" (sabido es que no es tan fiero el león como "lopintan")[262].

...

"¡Un cabaret en el fondo del mar! -exclama el pez maravilloso completamente escandalizado- "¡O tempora O mares! [263]

...

Monicaca está deslumbradora con sus galas nupciales que, naturalmente, son de seda, y como "la mona, aunque se vista de seda mona se queda", pues es natural que la princesa vestida de seda, esté más mona que nunca[264].

...

[...] el más feroz de los piratas que en el mundo y en las novelas ha habido, es el célebre "Tuerto", así llamado porque es manco[265].

...

[el rey de los caníbales] es el inventor de una máquina para meter la miga de pan dentro de la corteza, y de un aparato para hacer los agujeros del queso de Gruyère. Además ha batido el "récord" de los buenos sentimientos familiares, comiéndose en un día a su abuelo, a una cuñada y a un primo segundo del portero mayor de su choza real[266]

...

[Los ciudadanos de Perezonia son vagos de nacimiento] hasta el punto de que para venir de París tardan mucho más que los bebés de otros países. Y cuando un nene llega, ya está hecho un hombrecito[267].

Son asimismo habituales los señalados mecanismos de apelación al lector con el objetivo de crear un tono de confabulación, bien en alusiones explicativas referentes a detalles de la narración como los lapsos temporales, bien en subrayados humorísticos:

El héroe esta triste... piensa... en los lectores de ESTAMPA que ya no leerán sus aventuras.. ¡Triste porvenir! [270]

...

Aun cuando para vosotros hayan transcurrido ocho días desde que dejamos a Pipa... la verdad es que la pobre perrita solo lleva tres minutos"[269]

...

¡Quién estuviera ya en el martes próximo para tener la clave de este misterio! [270]

...

Está tan enterado de todo como nosotros lo estamos desde hace ocho días[271].

...

¡Pum! ¡Purrumpún! ¡Cataplún ! ¡Pat! ¡Crrrrfff! ¡Pfff!... nada que no encuentro palabras ni sonidos para dar idea del estruendo que produjo la explosión del buque[272].

...

Suena un reloj vecino: "Tam... tam... tam... etc." (digo "etc." porque son doce las campanadas que da y las doce suenan igual y se escriben lo mismo; así es que para marcarlos, basta con tres) [273].

...

Si sabéis de alguien que necesite un buen dragón de guardia, esta es una verdadera ganga: precios de fin de cuento[274].

Dentro de los resortes paródicos, resulta especialmente acertada la desmitificación humorística de los tópicos del cuento maravilloso y, en particular, la caricatura de personajes tradicionalmente negativos; así, en sus aventuras en la China, Pipo y Pipa se enfrentan a un terrible monstruo —émulo del ya conocido Karrapato—, "El dragón karofuchín en persona, quiero decir en animal… su boca es de tal longitud que tarda tres horas en abrirla y otras tres en cerrarla", que tras ser derrotado se lamenta:

Me has herido en el único sitio vulnerable, precisamente ¡También es fatalidad que todos los dragones hemos de acabar lo mismo! [275].

La publicación por entregas permite potenciar los contrapuntos paródicos aprovechando la suspensión creada en la última viñeta de cada página; así, en la viñeta final del episodio XVI de la primera parte, los

héroes se horrorizan ante el aspecto amenazador del monstruo Rigoberto, quien en el comienzo del siguiente episodio revela su verdadero talante bondadoso:

> -¡Vaya por Dios!- Quien lanzaba esta lastimera exclamación era el monstruo Rigoberto al contemplar a sus víctimas. Y añadió: -¡Otra comidita; esto ya es abusar de mi bondad! ¡Y con la indigestión que cogí ayer por comerme a cinco alemanes! No es que yo les quiera hacer de menos -siguió diciendo Rigoberto mientras vertía amargas lágrimas-: me los comeré ¡Qué remedio me queda! Pero a mí la carne me sienta como un tiro. Yo no he nacido para esto. Soy muy desgraciado: me hacen trabajar como a un animal ¡Ay de mí! ¡Qué triste vida la mía! [276].

En el proceso de desmitificación del tradicional maniqueísmo de la literatura infantil, aparece un personaje paradigmático: "el hombre malo de buen corazón", condenado por su aspecto a robar niños:

> "¿Acaso no eres un hombre malo?". "¡Claro que lo soy -dice él- puesto que con esta cara feroz no tengo más remedio que serlo, pero tengo buen corazón!" [277].

Una figura que remite al capítulo dedicado a "Los hombres malos" de la novela de Ramón Gómez de la Serna *Cinelandia,* y a su reflexión en torno al estereotipo cinematográfico: "El hombre con tipo de malo antes no tenía porvenir. Hasta a veces, obligado por su catadura de hombre malo, tenía que cometer un crimen a petición de todas las miradas de sus coterráneos y compueblanos", y concluye: "los hombres malos, es decir, los hombres que parecen malos son los que tienen un fondo mejor, son los más apreciables, los más resignados, los mejores"[278]

La parodia afecta también a personajes habitualmente negativos procedentes de la novela de aventuras; por ejemplo, en una digresión irónica reduce al absurdo la tópica costumbre de los feroces piratas de enterrar sus tesoros:

> Esto lo hacen siempre los piratas en el mismo caso, sin duda para dar lugar a que la gente les robe el plano primero y, valiéndose de él, encuentren el tesoro escondido[279].

O ridiculiza la imagen de un temible indio americano:

> Alrededor de la cintura luce los días de gala una hilera de cabelleras que constituyen su trofeo de guerra favorito; aunque malas lenguas aseguran las compra de lance[280].

Uno de los episodios de la segunda parte resulta revelador acerca de la actitud de Bartolozzi frente a la literatura pedagógica y ejemplificante: Pipo y Pipa encuentran a los niños prisioneros del señor Cólico, clavados a la pared "como mariposas sobre corchos" y gimiendo arrepentidos de su glotonería; Pipo vence al monstruo y los libera, pero en vez de aprender la lección los niños vuelven a adoptar una actitud absolutamente natural:

> ¿Sin duda creeréis que juraron no volver a probar en su vida una golosina? Sí, sí, ¡todo lo contrario! Saltando como cabras se fueron, impacientes por volver a atracarse[281].

En este contrapunto humorístico entre ficción y realidad Bartolozzi intensifica las referencias a la actualidad contemporánea, con numerosas alusiones a célebres personajes, acontecimientos o modas que los lectores podían conocer en las propias páginas de un semanario como *Estampa*. Son habituales, por ejemplo, las menciones a las hazañas de la aviación de la época:

> [...] el único general que tienen los korokos hace dos días que se ha marchado a cruzar el Atlántico en aeroplano[282].
>
> ...
>
> Este es el premio que teníamos preparado para el primero que hiciera el raid transoceánico en cigüeña[283].

Abundan las alusiones a figuras como Ramón Franco o Lindbergh; éste último no sólo por su histórico vuelo, sino también por el celebérrimo caso del secuestro y asesinato de su hijo: en la serie aparecen dos detectives llamados Garabito y Pelusilla —habituales en algunos episodios de la séptima parte—,

irónicamente reputados, "famosísimos en el mundo entero porque formaron parte de la compañía de grandes detectives que *no* encontraron al bebé de Lindbergh"[284].

También se menciona la moda de los cabarets y o los nuevos ritmos musicales, como los que Pipo y Pipa escuchan en un gramófono en la Luna "charlestones, blac-botones, tangos y foxes"[285]. Junto a otros como el "Continental" o el "Carioca", no faltan referencias al "jazz" ni a la célebre Josephine Baker, en este caso en una cómica escena en el fondo del mar:

> Apenas pisan el umbral del cabaret, unos ruidos extraños hieren los oídos de nuestros héroes; se grita, se ladra, se silla, se maúlla... son los melodiosos acordes de un "jazz". En el centro una sirena auténtica baila una danza desenfrenada ¡cielos! ¡Esta sirena es negra! Y negros son los peces que forman la orquesta! [286].

Hacen su aparición además famosas artistas de la escena y el cine de la época: así, en la historia de Periquito y Lilí, su barbuda madre doña Niceta se presenta en un circo como célebre bailarina española con el nombre artístico de "La bella Tanguito" y "Baila con tal brío, tal gracia y tal arte, que la mismísima Argentinita, que se hallaba casualmente en el circo se retira abochornada y envidiosa"[287]; en el fondo del mar los héroes encuentra una sirena que "se ha propuesto debutar en el Teatro Español, como "la Argentinita", "la Argentina" y "la Teresina" o a una estrella de mar que "[…] era sencilla y modosa; pero ganó un premio de belleza, y desde entonces ya no quiere ser estrella de mar, sino de cine. Ha enviado ya no sé cuantos retratos suyos a Hollywood, y ahora está aprendiendo a entornar los ojos como Marlene Dietrich"[288]; por su parte, la negrita princesa Babuchita se empeña desteñirse y convertirse en "rubia platino" como Marion Davies o Norma Schearer, para debutar en Hollywood como "vampiresa"[289]. No faltan las máximas figuras del deporte de la época como los boxeadores Uzcudum y Primo Carnera o los integrantes de la selección española de fútbol, ni las referencias a sucesos curiosos de la vida nacional, como el episodio del "duende zaragozano"[290]. Resulta curiosa una ambigua y humorística alusión a la pintura de vanguardia, en el episodio en el que se describe a los componentes de la familia Patiditero, cuyos rostros están vueltos del revés:

> [...] han acabado por comprar sólo pinturas cubistas, de esas que lo mismo da cómo se miren porque no se sabe si están del derecho o del revés. Pero la afición a estos cuadros ha dado a los señores de Patiditero una fama poco en consonancia con una familia seria y distinguida[291].

Al igual que en los cuentos de Pinocho, dentro de los referentes familiares para el lector, Bartolozzi alude con frecuencia a costumbres o lugares españoles —los gigantes son a menudo aragoneses— y, especialmente, a las madrileños:

> Pipo y Pipa han llegado ante una especie de boca de túnel en el que hay un letrero que dice: Casa del señor Kara-fu-chin, invencible dragón. Durante un segundo Pipo vacila: ¿no será aquello la entrada del metro? [292]
>
> ...
>
> [...] los árboles se apartan y se ponen en fila, como niños bien educados, y aquel laberinto queda convertido en una especie de Paseo del Prado[293]
>
> ...
>
> [...] se presentó un viejecito con un chuzo y un farol. "Debe ser un sereno, dice Pipa. "No soy un sereno, soy un gnomo"[294]
>
> ...
>
> Ya está la tierra a la vista! Se la distingue entre todos los planetas por la torre del Círculo de bellas Artes de Madrid[295]

La presencia de la serie en un semanario de variedades parece inducir al autor a contar con la posible lectura del público adulto, al que brinda en pequeñas dosis guiños humorísticos o dobles sentidos cuyo significado podía escapar del mundo de referencias del niño de la época. Aunque en algunos de los cuentos de Pinocho —en especial, el reseñado *Pinocho en Babia*— aparecían ya estos guiños, Bartolozzi sólo los emplea con cierta continuidad en las páginas de *Estampa*; mientras que en la

colección *Aventuras Maravillosas de Pipo y Pipa*, producto específicamente dirigido a los niños, los excluirá de manera absoluta. Los ejemplos más llamativos son aquellos que aluden a figuras y acontecimientos de la política contemporánea, habituales en los episodios publicados tras la proclamación de la República. Especial fijación parece tener Bartolozzi por el alcalde republicano de Madrid, don Pedro Rico, aunque por regla general en comentarios de bienintencionada ironía:

> En sus meditaciones profundas, Pipo ha caído en la cuenta de que los grandes héroes conocidos don Quijote, El Cid, Napoleón, Mussolini -salvando algunas excepciones, como la de don Pedro Rico, alcalde de Madrid-, suelen ir a caballo[296].
>
> ...
>
> Los dos héroes [Pinocho y Pipo] caen uno en brazos del otro... es como si viéramos abrazados a Napoleón con Julio Cesar, o al Alcalde de Zalamea con don Pedro Rico"[297].

En Lunalunera, la ciudad de los lunáticos, Pipo saluda a su alcalde, que responde al curioso nombre de don Paco Sabroso, y que apenas se entretiene con el héroe, ocupado como está en su plan de mejoras para la urbe:

> No distraigas mi atención, que estoy ocupadísimo en llevar a cabo una obra gloriosa destinada a proporcionar la felicidad de mi amado pueblo. ¡Sí! Estoy colocando en las calles unos cestitos especiales para que los ciudadanos se entretengan en rodearlos de papelitos esparcidos por el suelo[298].

Comentarios análogos, ironizando acerca de las inveteradas malas costumbres de los españoles o de las peculiaridades del país, se repite en otros episodios; así, en la visita de Pipo y Pipa a Cabezonia, el nuevo alcalde —elegido por su terquedad supina— toma una primera decisión:

> [...] en su deseo de llevar la contra en todo, el nuevo alcalde ha ordenado algo que es verdaderamente extraordinario: sencillamente que todos los trenes deben llegar a su hora en punto. ¡Qué trastorno en la vida del país! ¡Calculad lo que pasaría aquí si se dictase en España una ley tan singular[299].

En otro episodio, Pipo transforma la personalidad de los indolentes habitantes de Perezonia merced a un elixir mágico que los convierte en hombres activos y trabajadores; una de las muestras de su recién adquirida diligencia remite directamente a un ejemplo de la desidia de las autoridades españolas que afectaba al entorno teatral madrileño próximo al dibujante: "Se terminan en ocho días las obras de cierto teatro de la ópera que llevaba en construcción trescientos ochenta y siete años"[300].

Personajes públicos de la época, políticos, escritores y actores, son humorísticamente citados en un contexto de fantasía:

> La medalla de oro de Pingüinonia, preciado galardón que sólo ostentan hoy Luis de Tapia y Pipo"[301].
>
> ...
>
> Don Cronos se mesa las barbas... imitando a don Ramón del Valle-Inclán"[302].
>
> ...
>
> [...] el tal mozo está ligeramente corcovado, que es asturiano, naturalmente. Y habla con acento andaluz -lo cual es menos natural, tratándose de un paisano de Valeriano León-[303].

En el episodio de Pipo y Pipa en el país de los Gigantes y Cabezudos, la hermosa Raquel, cuyos amores logran pacificar los pueblos enfrentados, recibe cartas rindiéndole homenajes y honores como si de una nueva "Raquel Meller" se tratase; en una de las viñetas puede leerse caligrafiada una de estas misivas:

> "Señorita Raquel: Sabrá Ud. cómo acaba de ser nombrada diputada y socia del Lyceum Club. Suyo afectísimo: Manuel Azaña[304]

En tales alusiones Bartolozzi no excluye la sátira; así en los episodios del país de los lunáticos, Floringuindingui, que responde al estereotipo del poetastro modernista, recibe un golpe fatal en la cabeza y exclama: "¡Ay de mí! […] ¡Ya no podré escribir más que zarzuelas y revistas!" [305].

Otras ironías van dirigidas a situaciones propias del cambio de régimen, como la sustitución de los nombres de las calles que Bartolozzi traslada a reinos de fantasía como Juguetópolis:

> En la plaza principal de la ciudad, que se llamó antiguamente "Plaza de los soldaditos de Plomo", y más tarde "Plaza de la Pepona de Cartón" y después "Plaza de Alcalá Zamora", hay ahora un rótulo que dice: "Plaza de Pipo y Pipa"[306].

Refleja también la proliferación del asociacionismo y la consiguiente multiplicación de nuevas siglas; el mismo Coco malo se presenta como un honrado proletario que sufre por la ferocidad de los niños modernos a los que rapta y supedita su futuro a la nueva situación política:

> [...] a pesar de que la C.A.M.A.C. (Compañía Anónima de Madres y Amas de Cría) me pague bien, no hay fortuna que resista esto. [...] En fin, estoy decidido. Si esta República no arregla mi situación, dejo el oficio y me dedicaré a algo más tranquilo y dulce: a domador de tigres, por ejemplo [...][307].

Por otra parte, Bartolozzi insiste en la descripción satírica de personajes de alta alcurnia característicos del anterior régimen, cortesanos o monarcas:

> El personaje más importante de Juguetópolis es el gran duque de Casa-Balón, un pelotón magnífico, orondo e inflado, tío del propio emperador Pelele XVIII; es muy orgulloso porque está forrado de billetes y de cabritilla amarilla, roja y azul[308].

En la serie se refleja el progresivo enrarecimiento de la vida pública española y la conflictiva situación derivada de las tensiones sociales y políticas, a través de alusiones casi siempre pesimistas y críticas: en un episodio publicado en abril del 1934, Pipo se hace con un talismán que otorga el poder de convertir a los hombres malvados en árboles y su comentario refleja el talante del autor ante la situación nacional:

> ¡Qué cómodo sería este molinillo en España! -murmura nuestro héroe-; libertaría el país de muchos señores que le sobran y cubriría el suelo de muchos árboles que le faltan[309].

Muy significativo resulta un episodio submarino en el cual las sardinas se rebelan contra Neptuno cuando éste introduce un gato en la corte:

> Se celebra en la Casa del Pescado una asamblea importantísima, convocada por el sindicato de U.S.P., o sea, Unión de Sardinas Proletarias, entre las cuales reina extraordinaria efervescencia. Ante todas las sardinas reunidas, la compañera Saladilla, que es una oradora formidable, pronuncia un discurso de elevados tonos que acompaña con grandes coletazos sobre la mesa. "¡Compañeras! -vocifera Saladilla- no puede consentirse el atropello que acaba de cometer contra nuestros sagrados intereses el patrón Neptuno! [...]"[310].

El conflicto termina violentamente: las sardinas inician la revolución, atacan al gato y se lo comen, desencadenando una terrible tempestad por la reacción airada del rey del mar. La escena se refiere de forma implícita a la U.H.P. —la Unión de Hermanos Proletarios integrada por U.G.T. y C.N.T.— y, por las fechas de publicación —agosto de 1934— coincide cronológicamente con el preludio de la trágica revolución obrera de Asturias; resulta a la postre un vaticinio ajustado a la realidad histórica. Otro episodio, ya de 1936, vuelve a reflejar la tensión política al describir un pacífico reino habitado por pingüinos:

> [...] hablan de política, lo cual allí no presenta peligro alguno porque la gente es tan pacífica que un partidario del señor Gil Robles puede disentir impunemente con un partidario del señor Largo Caballero sin que se acalore ninguno de los dos. [311]

Por otra parte, Bartolozzi recurre en ocasiones a una ironía difícil de captar para un lector infantil; es el tono, por ejemplo, de una escena en la primera parte en la que el mago Mandarín, guía de los héroes en la China, se despide:

> "Señor, aquí terminan mis servicios. Que el señor lleve buen viaje; vaya usted con Buda", dice el chino inclinándose respetuoso. "Toma, para café", contesta Pipo, Y deposita una espléndida propina en la mano del fiel servidor. Pipa contempla esta escena con los ojos llenos de lágrimas por la emoción[312].

O en sus aventuras en la Luna, la alusión a los guardias de la porra —omnipresente en los cuentos de Pinocho— tiene un tono de evidente sorna:

> Era visiblemente, un guardia de la porra, y les dijo "Echen ustedes *pa alante*" con una voz tan dulce y musical y unas maneras de tan exquisita cortesía que solamente en la luna podía encontrarse un guardia así"[313].

Excepcional es el humor negro del que hace gala el autor en la historia de Lilí y Periquito, explotando la extraordinaria naturaleza de la mujer, elegida "Miss Fenómeno" entre los monstruos de circo:

> [...] Esta joven no tenía mas que la cabeza; pero era la más linda cabeza que puede imaginarse ¡Y tan buena! Incapaz de hacerla daño a una mosca. ¡Y tan modosita!
>
> ...
>
> ¡Momento de gran emoción! El enano don Periquito ha llegado junto a su adorada. Lilí ha visto llegar a su amor, y con una exclamación de júbilo caen uno en brazos del otro. Claro que esto de los brazos de Lilí no pasa de ser un decir. Pero no importa: la escena es tan conmovedora que arrancaría lágrimas a una piedra berroqueña[314].

La narración parodia algunos lances de la literatura folletinesca, como el intento de suicidio del amante desesperado. Una escena construida a base de la repetición humorística de tópicos descriptivos, estableciendo un paralelismo entre sucesivas entradas de los personajes: aparece primero el gigante secuestrador de Lilí, y comenta el narrador "De pronto ante sus ojos surge un lugar delicioso: sombra, frescura, hierba, arroyo claro, arboles... Es un bosque. Como está cansado (hasta los gigantes se cansan) se tumba a dormir"; después, los héroes: "De pronto ante sus ojos surge un lugar delicioso: sombra, frescura, hierba, arboles... Es un bosque. Lo mismo que los gigantes, los héroes tienen calor y se fatigan"; por último, se asoma la figura del suicida Periquito: "[...] ante él aparece un lugar delicioso: sombra, frescura, hierba, arroyo claro, árboles; sobre todo árboles... Como que es un bosque. Aquí sí que nuestro enanito va a poder ahorcarse a gusto, si así puede decirse"[315]

No obstante, lo que pudieran considerarse guiños al lector adulto constituyen una excepción y no distorsionan el tono generalmente ajustado al niño; incluso en la mayoría de los comentarios irónicos, Bartolozzi suele atenerse un tono de confabulación perfectamente comprensible para el lector infantil; por ejemplo, en el país del Mago Andrés, "donde todo sucede al revés" pondera lo extraordinario de sus habitantes con un guiño sutil:

> Así, cuando los reyes les llevan a un niño un juguete de construcción mecánica, no creáis que el papá se apodera del juguete y se pone a jugar con él, como sucede en todas partes; son tan raros, que es el niño el que se entretiene en hacer construcciones mientras que el padre se conforma con mirarlo[316].

La habitual inclusión de referencias promocionales en el curso de la narración se amplía ahora, y se dirige no sólo a la misma serie, sino también a la colección de cuentos ilustrados o a los espectáculos teatrales de Bartolozzi:

> A Norbertito y Robertita sus papás les han comprado (lo mismo que a vuestros papás y que todos los papás del mundo) los preciosos tomos de "Aventuras Maravillosas de Pipo y Pipa" que acaban de publicarse[317].
>
> ...
>
> [...] los preciosos tomos de las Maravillosas Aventuras de Pipo y Pipa, que aquí se venden en las librerías para los niños buenos, pero que en Jauja sirven de libros de clase[318]
>
> ...
>
> Llegan "clowns célebres, tontos de circo famosos, y los más graciosos actores cómicos del teatro y de la pantalla tales como Charlot, Laurel y Hardy, Manuel Collado en su creación de "Pipo", etc... [319]
>
> ...
>
> "¡Dios mío¡ [se lamenta Pipa] Con lo a gusto que estaríamos ahora en Madrid representando en el Teatro Maria Isabel "Pipo y Pipa en el país de los borriquitos..." [320]

3.3. *Aventuras Maravillosas de Pipo y Pipa.*

Cumplían casi cuatro años de publicación las "Aventuras de Pipo y Pipa" y sus protagonistas eran ya figuras habituales del "Teatro Pinocho", cuando en 1932 Bartolozzi comienza a publicar una nueva colección de cuentos ilustrados, *Aventuras Maravillosas de Pipo y Pipa*, editadas por Estampa. El dibujante adopta para sus nuevos cuentos un formato idéntico —cuadernos en rústica, con excelente calidad de papel e ilustrados a todo color— al de sus aventuras de Pinocho, con las que entraba entonces en franca competencia; sigue además la misma estrategia de publicación de la colección de Calleja, desarrollando en dos entregas cada una las ocho aventuras que llegaron a publicarse hasta el inicio de la Guerra Civil. El lanzamiento de la colección —que resulta un índice significativo de la buena acogida de la historieta de *Estampa*— brindaba a Bartolozzi la oportunidad de ofrecer a sus lectores un producto más atractivo y cuidado tanto en su presentación, con el aliciente del color, como en la escritura[321].

Desde la experiencia de su producción anterior, y ateniéndose al propio título de la colección, el dibujante opta por la parodia del cuento maravilloso, bien desde la fidelidad a las fórmulas del género, bien a manera de pastiche fundiendo motivos de procedencia diversa, desde la novela de aventuras exóticas al género detectivesco. Junto a algunos cuentos en los que Bartolozzi desarrolla aventuras inéditas —*Pipo y Pipa en el país de los Fantoches* y *Pipo y Pipa en lucha contra el gigante Malhombrón* (1932) o *Pipo y Pipa y los enanos de doña Cominito y Pipo y Pipa y el mago Roña-Roñica* (1934)— otros son reelaboración de episodios procedentes de las historietas del semanario *Estampa* —*Pipo y Pipa entre los salvajes* y *Pipo y Pipa en la isla embrujada* (1932) o *Pipo y Pipa en poder del brujo Pipirigallo* y *Pipo y Pipa y el león gigante* (1934)—, o versiones cuentos protagonizados por Pinocho —*Pipo y Pipa y el príncipe Tintilintín* y *Pipo y Pipa contra el infame Gurriato* (1935)—; mención aparte merece *Pipo y Pipa en busca del gato Peloimedio* y *Pipo y Pipa y el caballo de dos cabezas* (1933), versión de una de las piezas teatrales estrenadas en el guiñol "Teatro Pinocho". En todo caso, en la práctica totalidad de los cuentos pueden hallarse motivos y personajes ya conocidos, procedentes de historietas, piezas teatrales o cuentos anteriores; como queda dicho, Bartolozzi prescinde del concepto de originalidad en sus productos para niños, sabedor de la permanente renovación de su público, y simplemente selecciona aquellos elementos que considera más adecuados para la construcción de sus cuentos. Respecto a su narrativa precedente, las *Aventuras Maravillosas de Pipo y Pipa* confirman la consolidación y la madurez de su escritura para niños, con pleno dominio de un lenguaje humorístico adecuado al nivel de sus lectores —que excluye las ironías y guiños dirigidos al público adulto habituales en la historieta—. El dibujante maneja con soltura los mecanismos paródicos o los esquemas narrativos que desarrollara con gran eficacia ya en las últimas entregas de la "Serie Pinocho contra Chapete"; asimismo, la presentación de los volúmenes de la colección supera a su producción precedente, especialmente, por los atractivos dibujos a doble página y a todo color que, como mayor novedad, incluye cada uno de los cuentos.

3.3.1. Motivos y fuentes de las *Aventuras Maravillosas de Pipo y Pipa*.

Jaime García Padrino señala como característica distintiva entre las aventuras de Pinocho y los cuentos de Pipo y Pipa, la reducción del espacio de estos últimos, circunscritos al ámbito del universo maravilloso de los cuentos de hadas, frente a la variedad de los primeros[322]. No obstante, no conviene obviar la publicación paralela en las páginas del semanario *Estampa* de aventuras en las que Pipo y Pipa sí comparten con Pinocho su naturaleza de personajes modernos y viajan por algunos escenarios de la geografía real; aspecto que, de alguna forma, el autor da por supuesto por sus lectores; por otra parte, como se indicó, la presencia del héroe en el ámbito del cuento maravilloso con fórmulas muy similares a las que ofrece la nueva colección era norma habitual en no pocas aventuras de Pinocho, en títulos como *Pinocho y la reina Comino, Pinocho y el príncipe bueno, Chapete quiere ser héroe de cuento,* etc.

Entre los relatos que con mayor fidelidad se atienen a las fórmulas narrativas del cuento de hadas clásico, deben señalarse *Pipo y Pipa en el país de los Fantoches* y *Pipo y Pipa en lucha contra el gigante Malhombrón* y *Pipo y Pipa y los enanitos de doña Cominito* y *Pipo y Pipa y el mago Roña-Roñica,* que además —frente al resto de títulos— desarrollan aventuras inéditas de los héroes.

La primera de las aventuras publicadas en la colección, *Pipo y Pipa en el país de los Fantoches* y *Pipo y Pipa en lucha contra el gigante Malhombrón*, ofrecía el ya señalado aliciente de desvelar en su primer capítulo el origen de los héroes, hasta entonces desconocido para los lectores del semanario *Estampa*. A partir del capítulo segundo Pipo y Pipa se trasladan ya al espacio maravilloso de Guiñolandia —una nueva versión del país de los juguetes, similar al de *Chapete en la Isla de los muñecos*— y afrontan la tarea de rescatar a la princesa Saltarina, en poder del malvado Gurriato y de la familia del Gigante Malhombrón. Frente a la habitual linealidad de las narraciones de Pinocho, resultan novedosos los frecuentes saltos retrospectivos que utiliza Bartolozzi para poner en antecedentes al lector a propósito de los detalles del relato; en este caso, tras la partida de Pipo y Pipa hacia Guiñolandia, el narrador vuelve atrás en el tiempo para aclarar los pormenores del secuestro de la princesa, avisando: "La escena que vamos a relatar ha ocurrido varios días antes..." [323]. Más adelante, el *flash back* potencia el efecto de suspense: Pipo y Pipa se enfrentan a un dragón y, superado el temor inicial, comprueban con alivio que se trata de un monstruo de cartón de cuyo interior ven salir huyendo a un desconocido personaje; en el capítulo posterior, la narración retrocede para relatar la escena inmediatamente anterior a dicho enfrentamiento: en realidad se trataba de Gurriato quien, al ver llegar a los héroes en busca de la princesa, pretendía disuadirles por medio del falso dragón.

La parodia del cuento maravilloso se plantea básicamente en torno a las figuras del ogro y la bruja, y el choque que para ellos, anclados en el universo tradicional, supone el contacto con el mundo moderno; un planteamiento bastante similar al que ya desarrollara Bartolozzi en *Chapete en guerra con el País de la Fantasía,* aunque ahora es Gurriato quien toma la iniciativa en el intento de poner al día a los malvados de cuento. Comienza ya el mecanismo paródico en la descripción de la familia: del gigante y tragón ogro —"Lo que más le gusta en este mundo a Malhombrón son los niños; los niños con patatas"— y de su mujer, la bruja Undiente, orgullosa de la maldad de los ogritos Pica y Rasca —"se le cae la baba de admiración; porque así como a las mamás de todos vosotros se les cae la baba cuando sus chicos son buenos, a las brujas les ocurre lo mismo cuando sus chicos son malos; es natural"— y dulzona amante de su marido —"Pero, gatito mío.. (¡mira que llamar gatito a semejante animalote!)" [324]—. Su hogar padece dificultades domésticas por la escasez de niños perdidos en el bosque, tradicional surtido para los ogros; pero, en realidad, el problema fundamental es su acatamiento de las leyes tradicionales del cuento, que en el mundo de ficción de Bartolozzi han quedado superadas y resultan anacrónicas. La situación queda patente en su primer contacto con Gurriato, cuando el niño llama a la puerta:

> -¿Vive en este castillo el gigante Malhombrón?
> -¡Aquí vive!- contesta la bruja.
> -Di la relación, di la relación -apunta el gigante en voz baja-
> -¡Ah!, es verdad; no me acordaba.

Y cambiando su voz aguda por otra más ronca, la bruja canturrea:

Aquí vive el gigante Malhombrón
con su asador y su cuchillo;
¡ay del que quiera, de rondón
pasar la puerta del castillo! [...]

Semejantes formalidades provocan las risas de los propios brujitos —"¡Turu tururillo! ¡Porro porrompón! - dicen burlonamente Pica y Rasca"—, a los que el padre debe hacer callar para concluir la amenazadora fórmula de bienvenida: "lanza el rugido con que siempre termina la relación "¡¡¡Brrrrrrrrrrr!!!!"; sin embargo, tampoco el recién llegado parece en absoluto impresionado y comenta: "- Bueno; ¿pero van a abrir la puerta o no?". Una vez dentro Gurriato, padre e hijos pretenden comérselo, pero la bruja los refrena "maternalmente":

> -Un poco de paciencia, corderitos míos; ya sabéis que, según está acordado en los cuentos, antes de comernos a los niños tenemos que engordarlos[326].

Y es el malvado niño quien, desde su naturaleza de personaje moderno, debe explicar a la familia el porqué de su hambruna:

> Está visto que las cosas cambian y adelantan. Por eso los procedimientos de los ogros y de las brujas de los tiempos antiguos ya no dan resultado, lo cual explica que el señor Malhombrón ya no tenga niños para comérselos todo lo a menudo que quisiera[326].

Convencidos por sus argumentos, deciden organizarse en "una sociedad a la moderna", adoptando como primer signo de modernidad las siglas M.U.G.Y.D.O, formadas algo caprichosamente con las iniciales correspondientes a Malhombrón, Undiente, Gurriato y Dos Ogritos. En capítulos posteriores, la sociedad se reúne en pleno para deliberar cada una de sus decisiones; Gurriato actúa como presidente, campanilla en mano, y los reunidos se atienen al formulismo propio del acto —"se abre la sesión", "pido la palabra", "protesto", etc.—. Mas, pese a esta intención renovadora, los malvados seguirán obsesionados por la tradición, como demuestra la bruja al exponer sus planes tras el rapto de la princesita:

> -Yo propongo que a la princesa se la deje a mi servicio para que barra la casa, saque agua del pozo, monde patatas y friegue los platos mientras yo la pego, la araño y la tiro del pelo, según es costumbre establecida en los cuentos en que una princesa cae en manos de una bruja[327].

La contumacia de sus socios produce la indignación de Gurriato que, sin embargo, tampoco deja de caer en actitudes similares; así, cuando pretende conseguir la mano de la princesa, razona: ¿Y si me disfrazara de pastor? —proponía Gurriato— En los cuentos es mucha costumbre que las princesas se casen con pastores"[328].

Pipo y Pipa y los enanos de doña Cominito y *Pipo y Pipa y el mago Roña-Roñica* se atiene con mayor fidelidad a los esquemas narrativos y fórmulas del cuento maravilloso, aunque sin dejar de someterlos al humor paródico. El cuento se inicia con el motivo tradicional del matrimonio de ancianos reyes que desea un hijo, "aunque fuese del tamaño de un dedo meñique". Hecha realidad su ilusión, pasan los años y se plantea el problema de encontrar una princesa, condición exigida para coronar al Príncipe Meñique al llegar su mayoría de edad; entonces una voz misteriosa señala a la única candidata posible: la princesa Cominito de Rocapulita. Pero nadie en el reino es capaz de hallar semejante país: "En ninguna Geografía, en ningún mapa, en ninguna guía de ferrocarriles, en ninguna parte aparecía Rocapulita. No cabía duda: Rocapulita no podía estar más que en un país de cuento"[329]; como última solución los monarcas deciden recurrir a Pipo y Pipa

Tras dicho planteamiento el curso de la narración sigue fielmente los esquemas del cuento maravilloso, enfrentando a los héroes a distintas tareas que resuelven por medios tradicionales. Para llegar hasta la princesa Pipo y Pipa cuentan con el auxilio de un guía con poderes extraordinarios, el mago Parlanchín, y con los tres talismanes que en el curso de su viaje les proporcionan el rey Don Hormigas, el monarca don Roequeso y el rey Aguilucho; con la ayuda de la magia vencen distintos obstáculos y

logran raptar a Cominito eludiendo al ogro Tragabuches y al ejército de gnomos que la custodiaban. De regreso a la corte de Sisebuto, los héroes se enfrentan a un segundo reto: encontrar el corazón de la princesa, cuyo genio terrible tiene consternados a sus anfitriones. Pipo deberá arrebatárselo al mago Roña Roñica por medio de un ingenioso fraude: apuesta con el mago que aquel que primero dijese "no estoy contento" por una acción del contrario debería acceder a sus deseos. Este accede confiando en desalentar a los héroes sometiéndoles a duras fatigas: cuidar los cerdos, las ovejas y bañar los gatos en el pozo; pero Pipo, engañándole con la verdad —con una fórmula similar a la utilizada contra el ogro en *Pulgarcito*— le hace perder cerdos, ovejas y lanza a sus hijos al pozo. Desesperado, el brujo, se rinde, Cominito recupera su corazón y sus buenos sentimientos, y el príncipe Meñique logra al fin casarse con ella y ser coronado rey.

En este caso, la parodia no afecta tanto a los esquemas narrativos como a la caracterización de los personajes y o a determinados tópicos del cuento de hadas; así, aunque Bartolozzi se atiene a las tradicionales fórmulas de apertura y final del cuento, introduce en ellas variantes humorísticas:

> Pues señor, éste era un rey que no tenía tres hijas. No tenía tres hijas, ni dos ni una... Este era un rey que no tenía ninguna hija; ni hijo tampoco.
>
> Ya comprenderéis que esto de no tener ningún hijo es muy grave para un rey de cuento. Y nuestro rey, aunque se llamaba Sisebuto, era un rey de cuento[330].
>
> ...
>
> *Y todos felices*
> *comieron codornices.*
> (No siempre van a ser perdices)"[331].

Buscando referentes familiares para sus lectores, Bartolozzi incluye alusiones a personajes o cuentos clásicos, en principio sin conexión alguna con el curso de la intriga; por ejemplo, cuando Pipo llega al país de las hormigas:

> Al desembarcar, lo primero que vieron fue una hormiguita que, ataviada con un delantalito blanco, estaba barriendo la puerta de su casa, porque conocía el cuento de aquella hormiga que, haciendo lo mismo, se encontró un centimito y luego todo el mundo se quería casar con ella, y contestaba a sus pretendientes: ¡Ay! ¡No, no, que me asustarás!, y cosas así.
>
> Claro que a esta hormiga, Pipo no le pidió su negra patita, sino que se limitó a saludarla cortésmente y a preguntarle [...][332]

Entre los episodios humorísticos destacan los dedicados a la princesa Cominito, que responde al tipo de *La fierecilla domada* de Shakespeare, habitual en otros cuentos de hadas:

> Doña Cominito era chiquitina, chiquitina... tan chiquitina que se bañaba en un dedal y le servía de albornoz el pétalo de una rosa.
>
> Pero, eso sí: todo lo que tenía de chiquitina lo tenía de mal genio ¡Uy! Tenía un genio imposible.
>
> Por la menor cosa lanzaba gritos que parecían los pitidos de una locomotora...; bueno, de la locomotora de un tren de juguete; pero de todos modos, era insoportable ¡Y más mala!.
>
> Le pasaba lo que a las pulgas, que a pesar de su tamaño, son unas fieras[333].

Su carácter de ser "odioso y microscópico" pone en grandes apuros a los héroes cuando se ven en la obligación de raptarla; una vez en el palacio, su prometido, el príncipe Meñique sufre especialmente su fiereza: "en cuanto me acerco a ella me araña, y esta mañana me pegó un mordisco en una oreja y todo", aunque sus malas artes afectan a toda la corte:

> Aquella "deliciosa criaturita" se dedicaba a romper cuanto tenía a mano; además, se divertía en atrasar unos relojes y adelantar otros, dejar abiertos los grifos de los baños y de los lavabos, echar betún en la sopa y romper todas las puntas de los lapiceros[334].

Pero cuando recupera su corazón, sufre una radical metamorfosis y se transforma en modelo de bondad; con cierta ironía, el narrador glosa sus virtudes según el paradigma burgués de la educación femenina de su tiempo:

> Doña Cominito, conforme iban pasando las horas, se mostraba más dulce, amable y bien educada; se pasó el día bordando a punto de cruz, estudiando el piano y pintando abanicos, cual corresponde a todas las señoritas bien educadas de los cuentos"[335].

En el episodio del engaño al mago Roña-Roñica Bartolozzi se ajusta a la tradición folklórica del fraude, pero introduce algunas notas humorísticas; así, ante una de las provocaciones con las que Pipo pretende que el mago responda "no estoy contento", éste reacciona de forma disparatada en su intento de controlar su desesperación:

> -Sí, sí, *estovo contunto* - y de tanta como era su rabia, las palabras no le salían más que en esperanto[336].

Tras ser derrotado, Roña-Roñica accede someterse a los términos de la apuesta pese a sus malas intenciones, y el narrador explica así la razón de su resignación:

> Buenas ganas se le pasarían, seguramente, al mago de faltar a su palabra. Pero esto no podía ser; el caso, como sabéis, no se da nunca en ningún cuento, porque, según un artículo de la Sociedad de las Naciones, el mago o brujo que falta a su palabra pierde para siempre todo su poder[337].

Nuevamente, Bartolozzi explota el anacronismo al incluir en el ámbito de lo maravilloso referencias del mundo moderno —el esperanto o la Sociedad de Naciones— al que pertenecen Pipo y Pipa. Un mecanismo que pone en práctica ya en el inicio del relato, cuando el monarca Sisebuto, que hasta entonces se ajustaba a los rasgos tradicionales de un rey de cuento como personaje intemporal, decide acudir a Pipo y le envía un "radiograma":

> Pipo. -Madrid
>
> "Ven inmediatamente a verme Stop Negocio urgentísimo Stop; gastos pagados Stop Rey Sisebuto"[338].

Otros cuentos de la colección proceden directamente de episodios de la serie de historietas o de motivos de las aventuras de Pinocho, cuya reelaboración da como resultado un tipo de narraciones algo menos coherentes y más cercanas al procedimiento de pastiche. Es el caso de *Pipo y Pipa entre los salvajes*, un relato construido a partir de la yuxtaposición de distintos incidentes con un escasa ilación entre sí: los héroes parten sin rumbo fijo, y tras una primera escala en el país de los conejos, Cunegundia, son apresados y lanzados al mar por una partida de bandoleros capitaneados por Gurriato; van a parar al vientre de una ballena, donde conocen a un besugo encantado y, en su compañía, arriban a una isla habitada por los salvajes Torraos que los consideran dioses; a continuación, Pipo y Pipa y el besugo caen en poder de una tribu rival, los Kurrukos, que se disponen a cocinarlos, pero Pipo besa al pez para despedirse y éste se transforma en la duquesa Marilinda, causando el pavor de los antropófagos; por fin, llegan a la misteriosa Isla de Calandrajo, donde vive la bruja Pirulí, responsable del encantamiento de Marilinda: merced a unos polvos mágicos que arrebata al mago Camuñas, invitado de Pirulí, Pipa se vuelve invisible y castiga a los brujos, logrando con la intervención de su amo devolver finalmente a la duquesita a sus augustos padres.

En esta ocasión, el autor está más cercano a los esquemas narrativos de la historieta, con un encadenamiento de motivos entre los que pueden reconocerse algunos episodios procedentes de las mismas "Aventuras de Pipo y Pipa" —algunas de las aventuras exóticas desarrolladas en las partes primera y la séptima[339]— o de los cuentos de Pinocho —*Chapete bandolero, Pinocho, Emperador* o *Chapete invisible*—. Bartolozzi funde elementos de la novela de aventuras con otros del cuento maravilloso, recurriendo a la inevitable parodia de los salvajes antropófagos o a la caricatura de los malvados brujos de cuento, sometidos estos últimos al habitual proceso de modernización; así, el brujo Camuñas aparece como émulo de Juan de la Cierva:

> Como este es un brujo muy moderno, en vez de la escoba tradicional usa para viajar un aeroplano estupendo que se ha fabricado él mismo con un paraguas y un motor de su invención, y al que ha puesto por nombre "autogiro Camuñas"[340].

También *Pipo y Pipa en poder del brujo Pipirigallo y Pipo y Pipa y el león gigante* proceden de la reelaboración y fusión de distintos episodios de la serie del semanario *Estampa*. Bartolozzi yuxtapone dos relatos casi absolutamente independientes: la historia de Pintapolín y Cunegunda en la ciudad de los hombres feos, y la del rescate del príncipe Capotín de Perlandia. El primero se atiene casi al detalle a los episodios XVII al XXI de la tercera parte de "Aventuras de Pipo y Pipa": Pipo y Pipa ayuda al bello Pintapolín a conseguir la mano de la soberana de la fealdad, su amada reina Cunegunda; el pretendiente gana el concurso de feos convocado por la corte, convertido en un adorable adefesio merced a un poderoso elixir inventado por Pipo[341]. El segundo está construido a partir de la historia del príncipe Capotín, secuestrado por los brujos Camuñas y Mediodiente —desarrollada en la quinta parte de "Aventuras de Pipo y Pipa"— y la de la princesa Esmeraldina, convertida en perrita y en poder del duque Pandolfo —desarrollada en la cuarta parte—: los héroes se enfrentan a distintos peligros para salvar al príncipe Capotín de Perlandia, convertido en perrito por los brujos Pipirigallo y Cuscumina, y en poder del malvado duque Pandolfo[342].

Bartolozzi perfecciona todos los recursos paródicos ya presentes en la historieta, y ofrece uno de sus relatos de más franca comicidad. Así, a la parodia del cuento maravilloso se suma en la historia del bello Pintapolín la burla de los clichés de la literatura rosa. Rompe el decoro de los personajes tradicionales cuando señala el procedimiento de elección de la reina, aludiendo a los certámenes de belleza, en pleno auge en la España de su tiempo:

> La soberana actual había sido elegida por unanimidad, después de ser declarada sucesivamente reina de la fealdad, de su pueblo, de su provincia, de su región, y por último, del país.

El autor carga las tintas en la descripción de los grotescos enamorados de Villafeonia, invirtiendo los tópicos de la novela sentimental, como ocurre con el relato de las cuitas amorosas que el desgraciado Pintapolín refiere a los héroes; recuerda su primer encuentro, cuando "aún no era todo lo adorablemente fea que es hoy, pues con el tiempo, como es natural, ha mejorado muchísimo; pero ya tenía lo suyo":

> [...] me atrevía a ir a ofrecerla mi vida, mi amor, mi nombre y un precioso ramo de flores de papel, de esas tan bonitas que se ponen en el centro de las tartas. Ante su fealdad deslumbradora, caí rodilla en tierra, y le hice mi declaración con tal fuego que, aun cuando la pobre tuviera que desviar la vista para no verme y echarse a reír de mi belleza grotesca, fue tal su emoción que se le enrojeció la nariz, con lo cual estaba aún más fea y seductora.

Llegado el día del concurso de feos, la reina Cunegunda se presenta en el apogeo de su irresistible fealdad:

> ...nunca pareció tan fea como aquel día con sus galas de fiesta; nunca tan puntiagudo su cráneo, tan grandes sus orejas, tan chata y roja su nariz, tan ancha su boca, tan seca y renegrida su piel. La soberana era dos veces reina, por su rango y por su fealdad sin par[343].

Los pretendientes protagonizan un desfile grotesco, exhibiéndose "como hacen las modelos de las casas de modas", hasta que Pipo presenta "al Mauricio Chevalier de la fealdad", que resulta ser el propio Pintapolín horrorosamente desfigurado; hasta el punto que sólo lo reconoce "el corazón amante de la divinamente horrorosa Cunegunda", cumpliéndose así el tópico desenlace de la literatura folletinesca, con la anagnórisis de los enamorados.

En cuanto al desarrollo del segundo relato, el de Capotín, "príncipe perro", Bartolozzi se ajusta con mayor fidelidad al ámbito del cuento de hadas, trasladando a los héroes al reino idílico de Perlandia, nueva versión del Reino Dorado —*El falso Pinocho*—. La caricatura afecta esencialmente a los personajes malvados, como el brujo Pipirigallo; por ejemplo, cuando describe la preparación de la extraña pócima que transformará al príncipe en perrito:

> En una caldera han preparado un agua en la cual han arrojado toda clase de ingredientes extraños, tales como plumas de avestruz y plumas estilográficas, sesos de mosquito, billetes del Banco estampillados, etcétera..., etc... [344]

Pero la imperfección del peculiar maleficio resulta, a la postre, descubierta por Pipa cuando comprueba la falsedad del supuesto perrito; sólidamente argumentada ante los lectores por el narrador:

> La simpática perrita, después de intentar inútilmente entablar una conversación con aquel perrito misterioso que "no sabía ladrar" (no vayáis a creer que ladrar es decir "guau, guau" solamente; la prueba es que yo también sé decir "guau, guau" y, sin embargo, no sé ladrar, y mis "guau, guau" no los entenderá seguramente ningún perro), empezaba a sospechar que en aquel castillo debía de haber gato encerrado[345].

Especialmente afortunada es la caricatura del león gigante que custodia el castillo de Pandolfo: "un león fantástico, enorme, del tamaño de un elefante; era, en fin, un león "gigante aragonés" y "todo cuanto veía se lo zampaba, fuese persona o animal, árbol, guardia o sereno"[346]. Pipo se introduce en su tripa para utilizarlo como vehículo de entrada, fiado de la infalibilidad de las fórmulas del cuento tradicional:

> -Pero Pipo, ¿y si nos ahogamos dentro de la tripa del león?
>
> -¡Qué tonterías dices, Pipa! Acaso no has leído el cuento de Caperucita encarnada?
>
> - Yo, no; ¿Qué le pasó a esa señorita?
>
> -Pues que se le tragó un lobo y luego salió enterita y tan campante...¡Claro! ¡Si esto ocurre mucho en los cuentos! [347]

Pero sus planes se ven entorpecidos por un incidente insospechado que rompe con la lógica del universo maravilloso:

> La maldita casualidad hizo que aquella mañana, entre la comida que Sentrañas le sirvió al león-portero-gigante, hubiese un cucurucho de esas pastillas de goma que se llaman *chicles* y que los americanos, que las llaman *chewing-gum*, emplean tanto, que se pasan la vida -o por lo menos se pasan las películas- mascándolas.
>
> -¡Caramba!- exclamó el león al verlas-. ¡Cuanto me alegro! Dicen que esto es muy bueno para la fuerza de las mandíbulas y de la dentadura; además, está muy de moda y es elegante[348].

Como último remedio los héroes deben provocar la indigestión del león bailando sevillanas con un zapateado furioso. Por fin, el desenlace de la historia, con el reencuentro de Capotín y su madre, remite nuevamente a los tópicos de la literatura folletinesca, especialmente, en la reacción de los espectadores reflejada con ironía por el narrador:

> Ante esta escena emocionante, la multitud llora a moco tendido; Pipa sorbe con frenesí; sobrio y digno, el héroe se enjuga discretamente una lagrima, mientras dice: -¡La voz de la sangre! [349]

Pipo y Pipa y el príncipe Tintilintín y *Pipo y Pipa contra el infame Gurriato* resulta un paradigma del proceso de sucesivas reelaboraciones a las que Bartolozzi somete a un mismo material narrativo. Se trata de una versión de uno de los cuentos publicados en la "Serie Pinocho contra Chapete", el desarrollado en *Chapete en la isla de los muñecos* y *Pinocho hace justicia*; una narración que había adaptado ya para la escena en su comedia infantil *Pinocho en el País de los Juguetes*, estrenada el 12 de mayo de 1933. Aprovechando motivos y personajes de ambas versiones, cuento y comedia, adapta el relato para la intervención de sus nuevos héroes. A su vez, el cuento publicado en la colección *Aventuras maravillosas de Pipo y Pipa* es la base de una nueva comedia, *Pipo y Pipa y los muñecos*, estrenada el 29 de diciembre de 1935. El proceso de adaptación no altera substancialmente el curso de la intriga que, como se señaló, trasladaba al universo del cuento maravilloso los esquemas narrativos de la novela policiaca; en este caso, son Pipo y Pipa quien asumen la búsqueda detectivesca del desaparecido príncipe Tintilintín, raptado por el infame Gurriato.

3.3.2. El lenguaje humorístico en *Aventuras Maravillosas de Pipo y Pipa.*

En la colección editada por Estampa Bartolozzi termina por consolidar su escritura para niños, perfeccionando el dominio sobre los distintos hallazgos y recursos humorísticos que ya demostrara en los últimos episodios de la "Serie Pinocho contra Chapete". Dueño de un estilo sencillo y eficaz, maneja con destreza el lenguaje coloquial, las breves descripciones humorísticas, el diálogo chispeante y ágil o la introducción de fragmentos versificados y canciones. El dibujante sigue fiel a las premisas de entretener y divertir a sus lectores, y potencia el tono de confabulación característico de los cuentos de Pinocho, recurriendo sistemáticamente a la apelación directa, en guiños dirigidos a crear la identificación con los protagonistas, o digresiones explicativas a propósito de distintos pormenores de la narración:

> Excuso deciros que nadie se atreve a acercarse al castillo en diez leguas a la redonda; yo por mi parte, no me acercaría aunque me ofrecieran el oro y el moro [...][350]
>
> ...
>
> Seguramente habréis visto muchas veces un león enfurecido, ¿no? Y un toro rabioso ¿verdad? Y un tigre enfadado. Pero habréis tenido pocas ocasiones de verlos a los tres juntos; bueno, pues un león, un tigre y un toro juntos, no son nada comparados con Pipo en estos momentos[351].
>
> ...
>
> ¿Habéis visto vosotros correr al diablo llevando un alma?
>
> ¿Habéis visto correr al viento cuando pasa entre los árboles soplando, silbando o mugiendo?
>
> ¿No?
>
> Pues si no habéis visto correr al diablo ni al viento, no os podéis dar idea, lo que se dice ni idea de cómo corría el buen Trompetilla [...][352]
>
> ...
>
> "No, no os asustéis. Pipa no se ha matado; ni siquiera "se ha roto cuatro costillas y la puntita del rabo", como el Señor Don Gato de la canción[353]
>
> ...
>
> ¿Qué más os he de contar?... No yo creo que lo que más os interesa es llegar al momento de la partida de Pipo y Pipa, cuando se alejan de Guiñolandia, dispuestos a emprender nuevas aventuras para que yo os las cuente[354].
>
> ...
>
> La escena ha sido tan rápida (ha tardado en ocurrir mucho menos de lo que tardaréis vosotros en leerla)... [355]
>
> ...
>
> Y le tiemblan los dientes y le castañetean las piernas. (Bueno; esto es al revés, pero estoy tan asustado que no sé lo que me digo) [356].
>
> ...
>
> ¿Qué es de Pipo? Espanto me da pensar en él cuando recuerdo la situación en que le dejamos al acabar el tomo anteriór[357].

No obstante, en aras de este propósito de acercamiento al lector, constituye el mejor hallazgo la presencia de Pipa, como personaje que por su carácter concita la inmediata simpatía y propicia un sentimiento de identificación. En sus intervenciones se produce un efecto constante de humorística ruptura con el decoro, al aplicar su lógica perogrullesca frente a situaciones extraordinarias; así, en *Pipo y Pipa entre los salvajes,* cuando el héroe propone dar la vuelta al mundo, comenta:

> ¡También es ocurrencia! ¡Ir a dar la vuelta al Mundo! ¡Vaya un paseíto! Imposible estar en casa para la hora de la cena... ¡y hoy que había de postre arroz con leche! [358]

Su natural egoísta y gruñón se rebela contra los tópicos y formulismos en los que con frecuencia cae su compañero:

> -¡Qué bosque tan hermoso! -exclamó- ¿Verdad Pipa?
>
> ¿Cuál?- refunfuñó la perrita.

-¿Cuál ha de ser? Este en que estamos.

-Puede que sea precioso; pero lo que es yo, con tantos árboles, no le veo[359].

De su boca salen frecuentes expresiones coloquiales —"¡Un cuerno! - ladró la perrita, a quien el hambre, por lo visto, hacía perder toda educación"— o referencias familiares para el lector; así, al observar en el vientre de la ballena montones de pescados muertos exclama: "Esto no es una ballena -decía mientras tragaba a más y mejor-; esto son las pescaderías coruñesas"[360].

Bartolozzi recurre habitualmente al enfrentamiento dialéctico entre los protagonistas, en conversaciones en las que se refleja la influencia de su dedicación al género de la comedia en las mismas fechas de redacción de sus cuentos; son frecuentes las réplicas y contrarréplicas en las que la perrita asume el papel de graciosa, en ocasiones al sentirse aludida por determinadas fórmulas coloquiales:

-Mira, Pipa -contestó su amo severamente, la hija de tu mamá, que era una perra...

-¡Pipooooo!

-¡Cómo! ¿tu mamá no era una perra como lo eres tú?

-¡Ah! ¡Sí, es verdad! [361]

...

-¡Hay que ver la perrería que hicieron con él!

-¿Que es eso de perrería? - protestó Pipa indignada-. ¿Es que quieres decir que hicieron algo malo y que las cosas malas son "perrerías"?[362]

Otros diálogos explotan los habituales juegos de palabras, con fórmulas que, como se ha de ver, el autor utilizará con frecuencia en sus comedias infantiles:

-[...] tenemos que marcharnos inmediatamente [...] a la Conchinchina, de donde acabo de recibir un radiograma urgente pidiéndome que vaya enseguida para un asunto importantísimo, enredadísimo y misteriosísimo.

-¡Malísimo!

-¿Qué dices, Pipa?

-Digo que me parece malísimo ese asunto tan importantísimo, tan misteriosísimo, tan enredadísimo, y que a mí me da en la nariz que debe ser peligrosísimo[363].

…

-¿Qué dices, mujer, digo perra? ¿Serías capaz de comerte un pez encantado?

-Encantada.

-Encantado, Pipa; ¿no ves que pez es masculino?

-Si digo que encantada yo de comerme ese pez encantado.

-Pipa, no tienes corazón.

-Sí que lo tengo; pero también tengo estómago. Además, no sé de dónde sacas tú que este pez está encantado.

-¡Pero si salta a la vista! Fíjate y verás que, a pesar de ser besugo, tiene cara de persona

-¡Vaya una cosa! ¡Así que no hay personas que tienen cara de besugo! [364]

…

-Mi amo, ¿cuántas alas tiene nuestro ejército?

-Dos.

-¡Qué estupenda ocasión para salir volando! [365]

Otros recursos humorísticos de la colección resultan ya habituales en el conjunto de la producción de Bartolozzi; así, el dibujante enriquece su ya amplío repertorio de nombres estrafalarios: el príncipe Golosín y la princesa Saltarina de Guiñolandia, el mago Parlanchín o los brujos Undiente y Malhombrón —*Pipo y Pipa en el país de los Fantoches* y *Pipo y Pipa en lucha contra el gigante Malhombrón*—, los reyes Sisebuto y Berenguela, el ogro Tragabuches o los brujos Roña-Roñica y Teopiste —*Pipo y Pipa y los enanos de doña Cominito y Pipo y Pipa y el mago Roña-Roñica*— los bandidos Mascaelaire, Rompehuesos, Tragabatallones y Caimán Enfurecido, la real familia de salvajes Torraos, Betún V,

Antracita y Nogalina, los consejeros Kikí, Keké y Kokó, el rey de los Kurrukos Patakeké o el duende Birlibirlín y el duque Bonifacio —*Pipo y Pipa entre los salvajes* y *Pipo y Pipa en la isla embrujada*—, la reina Cunegunda, viuda de Picio, y sus pretendientes Curro Cebolleta y Tito Calagua, la reina Rigoberta y el príncipe Capotín, los brujos Pipirigallo y Cuscumina o el conde Pandolfo —*Pipo y Pipa en poder del brujo Pipirigallo* y *Pipo y Pipa y el león gigante*—. Entre todos estos personajes, cabe destacar al característico don Pirulón Pirulero, encargado de la difícil educación de doña Cominito; su naturaleza de sabio absurdo y despistado —"comía la sopa con tenedor, sacaba paraguas cuando hacía sol, y se ponía calcetines en las manos— da lugar a diálogos cercanos al "non sense":

> -¿Cuál es la capital de España?- preguntaba don Pirulón.
>
> Y Doña Cominito contestaba, después de mirar al techo
>
> -La capital de España... la capital de España... Guadalajara.
>
> -No, mujer -intervenía el principito Meñique, que asistía a las lecciones y era muy listo-; es Madrid.
>
> -Nada de eso- declaraba el maestro, que, distraído, creía que se trataba de Italia-; es Roma.
>
> ¿Ves como tú tampoco lo sabes? Anda, feo, rabia, rabia -exclamaba Cominito.
>
> -¡Silencio! ¡Queda usted castigado sin postre!- gritaba don Pirulón al príncipe, confundiéndolo con Doña Cominito[366] .

Resulta novedosa la utilización humorística de los epígrafes de los capítulos en *Pipo y Pipa en poder del brujo Pipirigallo* y *Pipo y Pipa y el león gigante*. Bartolozzi juega con las expectativas de sus lectores cuando titula el primer capítulo: "En que Pipo y Pipa salen para la Conchinchina"; pero en el siguiente introduce una primera rectificación: "De cómo Pipo y Pipa, que iban a la Conchinchina, se encuentran en Villafeonia"; que vuelve a repetirse en el séptimo: "En el que vemos cómo Pipo y Pipa, que habían salido para la Conchinchina, se dirigen hacia Perlandia"; al fin, constata en último: "En el que se ve que, decididamente, Pipo no va a la Conchinchina". Así, pues, el referente disparatado de la Conchinchina, se revela como sinónimo de "el quinto pino" y son los acontecimientos que surgen en el camino de los héroes los que deciden su verdadero destino y ofrecen continuas sorpresas al lector.

Bartolozzi recurre con gran frecuencia al verso, en la mayor parte de las ocasiones para señalar la presencia de personajes maravillosos, introduciendo fórmulas mágicas o sortilegios más o menos disparatados; es el caso del pronunciado por mago Parlanchín, guía de Pipo en el país de los fantoches, o del más castizo ensalmo del duendecillo Birlibirlín de la Isla embrujada:

> *Laga, lagarto,*
> *cuerda de esparto,*
> *diente de chivo,*
> *ramo de olivo.*
> *Al oritín, al oritón, al oritán,*
> *la corteza me gusta del pan*[367]
> ....
> *El aceite frito está,*
> *carrasclás y carrasclás;*
> *lo revuelvo con cuidao*
> *y esto se ha acabao.*
> "¡Miaooooooooooo!" mayó el gato[368].

Algunas fórmulas maravillosas aprovechan versos tomados de juegos y canciones infantiles; así, cuando el mismo Parlanchín contempla un espejito mágico, recita:

> *Veo, veo, veo*
> *entre las tres hebras*
> *un castillo, creo*
> *que de piedras negras.*

Veo, veo veo,
y el verlo me pesa
que un gigante feo
guarda a la princesa[369].

El último capítulo de *Pipo y Pipa contra el gigante Malhombrón* Bartolozzi recupera la ya conocida fórmula del cuento de Barba Azul que incluyera en *Chapete en guerra con el país de la Fantasía*; los fantoches esperan la llegada de los héroes y hacen subir al torreón a un lince que otea el horizonte:

Lince querido, lince guapino,
¿ves algo por el camino?
...
En diez leguas ala redonda
no se ve morena ni blonda.

La pregunta se repite hasta que, en la tercera ocasión, el Lince atisba la llegada de los héroes con la princesa; tras las fiestas y homenajes los héroes se despiden y el lince los sigue con la mirada, dando fin al relato:

Lince querido, lince guapino,
¿los ves aún por el camino?
…
Ahora cruzan por un prado.
Pipo va muy apenado
pensando en la princesita.
Pipa va muy tristecita
por el arroz que ha dejado...[370]

No falta la alusión humorística a las rimas, que ya había utilizado en alguno de los cuentos de Pinocho y Chapete; por ejemplo, cuando el duque Pandolfo brinda con el brujo Pipirigallo por el éxito de sus planes:

Brindo por mi personita,
tan graciosa y tan bonita.
Y porque el príncipe-perro
se muerda la cola
-¡Eso no pega!- protestó el brujo.
-¿Cómo que no? Pero ¿no has visto que he puesto al final la cola para que pegue? [371]

Resulta significativo, como índice de las afinidades que pueden adivinarse entre Pipa y Chapete, la afición de la perrita por las sevillanas; su repertorio resulta tan limitado como el del rechoncho muñeco, y se limita al consabido: "Arenal de Sevilla/ y olé,/ Torre del Oro"[372].

Por lo que se refiere al aspecto visual, la colección hereda todas las características de sobriedad y modernidad que adornaban a los cuentos de Pinocho. Las atractivas portadas cumplen a la perfección su papel identificador presentando a los héroes en distintas peripecias; en cuanto a las ilustraciones interiores, la inclusión de un dibujo a doble página —en lugar de los dos a toda página habituales en la colección de Pinocho— permite al dibujante ofrecer atractivas composiciones en las que demuestra la madurez del estilo caricaturesco e ingenuo de sus ilustraciones para niños. Resulta interesante comprobar la similitud de muchos de los escenarios, paisajes y ciudades maravillosas, en los que sitúa a los personajes de sus cuentos con el concepto naïf de los decorados de sus comedias. Incluso en Pipo y Pipa en el país de los fantoches, alude la estética teatral como término de comparación: "Hace ya rato que el sol se ha ocultado, dejando el turno a la luna, bajo cuya luz de hojalata el castillo resulta tan bonito como una decoración de teatro"[373].

Respecto a los cuentos de Pinocho, el dibujante recurre en menos ocasiones al aprovechamiento de elementos tipográficos, aunque no faltan ejemplos; así, en *Pipo y Pipa en poder del brujo Pipirigallo* el narrador sugiere con puntos suspensivos su falta de información acerca de un secreto que intercambian los antagonistas de los héroes:

> Y los tres bandidos se ponen a cuchichear tan bajito, tan bajito, que yo, por más esfuerzos que hago, no logro oír lo que dicen.


[374]

Por lo demás, las ilustraciones cumplen la función de subrayar la caracterización grotesca de los personajes o destacar los momentos de mayor emoción de la intriga. En algunos casos, aparecen imbricadas en el curso del relato desvelando aspectos que en la narración quedan sin desvelar; así, en *Pipo y Pipa contra el gigante Malhombrón*, los héroes hacen huir a un misterioso personaje a quien no pueden ver; pero el narrador da por supuesto que los lectores conocen su identidad al incluir la correspondiente ilustración con la figura de Gurriato:

> Me apuesto un alfiler de corbata contra un pirulí a que todos, absolutamente todos vosotros, habéis adivinado que el individuo que estaba dentro del falso dragón era Gurriato... Tan seguro estoy de que lo habéis adivinado que no me tomaré el trabajo de decíroslo[375].

En *Pipo y Pipa y el mago Roña-Roñica* recurre a un guiño similar apoyándose en la ilustración correspondiente: "[…] vio venir un chico seguido de un perro, cuyos nombres adivinaríais sin duda aunque fuerais un poquito menos listos de lo que sois"[376]. En otros ejemplos, el dibujo hace explícito lo que el narrador elude con circunloquios pudorosos, tanto en *Pipo y Pipa entre los salvajes* —"una flecha maldita, vino a clavársele a la pobre Pipa en el sitio más redondo de su cuerpo"[377]— como en *Pipo y Pipa y los enanitos de doña Cominito*, —"[…] clavó sus agudos dientecillos en el sitio que Tragabuches empleaba para sentarse. Y me entendéis, ¿verdad?" [378]—Refuerza asimismo las descripciones con sentido hiperbólico, para mostrar lo que al narrador resulta indecible; es el caso de la fealdad de Pintapolín:

> Bueno, no encuentro palabras para describir la fealdad de aquel señor; he intentado pintárosle para que lo conozcáis, y aun cuando, como podéis ver, el retrato se las trae, os juro que me ha salido favorecido[379].

En definitiva, los relatos de *Aventuras maravillosas de Pipo y Pipa* igualan en calidad a los mejores episodios de las series de Pinocho, y sus héroes —protagonistas de la historieta del semanario *Estampa*, figuras del más aplaudido espectáculo teatral para niños y en proyecto de convertirse en estrellas de la pantalla— seguían la estela de Pinocho y Chapete, incluso con favorables expectativas de superar el alcance de su difusión y popularidad entre el público infantil del periodo republicano. Dentro del conjunto de la narrativa de Bartolozzi, la colección de cuentos de Pipo y Pipa constituye, con la "Serie Pinocho contra Chapete", el más logrado fruto de su escritura humorística; con tal bagaje, en el campo específico y particularísimo de la literatura para niños, el dibujante se hace acreedor a la definición que Ramón Gómez de la Serna aplica a los verdaderos humoristas:

> Los más grandes escritores son los humoristas; y téngase por los más grandes escritores, no los que se reputan por tales, sino los que son leídos, los que vibran en el presente, los que pueden vivir la inquietud de nuestros días, los que no están en los museos con sus grandes esqueletos, admirados por un público de los domingos, aquellos ante quien no se dice sólo: "¡Oh, sí!" sino que se les puede alternar con todo lo moderno[380].

4. *Las aventuras verás de Chanquete y Carrasclás.*

Ya en las páginas de "Aventuras de Pipo y Pipa" Bartolozzi había intentado emular algunas técnicas del moderno *comic* norteamericano, mostrando su preferencia por *Captain and the Kids* de Rudolph Dirks y *The Kantzenjammer Kids* de Harold Knerr, las conocidas series publicadas en el semanario *Pinocho* bajo el título de "Las aventuras de Pin y Pon"; sin duda, resultaban estimulantes para

el dibujante la animada comicidad y el humor chispeante, a menudo francamente antipedagógico, que destilaban las aventuras de los terribles gemelos Hans y Fritz[381]. En los episodios de la quinta parte, Pipo y Pipa se enfrentaban al Mago Camuñas, cuya apariencia era idéntica a la que Harold Knerr dio a "Der inspector", o a unos cómicos piratas de rasgos muy similares a los que aparecen con frecuencia en dichas series. Pero el intento de adaptación es mucho más evidente en los episodios XVI y XVII de la sexta parte —publicados a principios de 1931— en los que interrumpe el curso del relato para desarrollar distintos gags en los que Gurriato emulaba a los feroces gemelos norteamericanos, sometiendo a bromas pesadas al ingenuo Camuñas[382]. Sin embargo, el dibujante renunció a nuevas tentativas en posteriores episodios de la serie, sin duda, consciente de la inadecuación de incluir un mecanismo humorístico que rompía con el ritmo habitual de sus narraciones; tampoco el rígido formato de las viñetas, sin bocadillos y con cartuchos al pie, se prestaba a la necesaria dinamicidad de los gags, ni Bartolozzi poseía la suficiente práctica para imitar la maestría de sus modelos norteamericanos.

A los pocos meses de la publicación de los citados episodios Bartolozzi insiste en idéntico propósito, pero ya en una nueva serie en la que aborda el género de las llamadas *kid strips*, los *comics* dedicados a las travesuras infantiles, imitando a Knerr y Dirks. Presenta en el diario *Ahora* "Las aventuras verás de Chanquete y Carrasclás", —publicada los domingos entre el 8 de noviembre de 1931 y el 6 de noviembre del 1932—, protagonizada por un par de traviesos gemelos y un ridículo personaje, don Pito, objeto de sus diabluras. Frente al formato más cercano al cuento ilustrado de "Aventuras de Pipo y Pipa", Bartolozzi ensaya con cierta fortuna las técnicas del comic moderno —diálogos en bocadillos, líneas cinéticas, onomatopeyas e ideogramas— al servicio de una acción trepidante dirigida hacia el gag en la viñeta final[383]; aunque, a partir del episodio publicado el 27 de marzo del 1932, da un incomprensible paso atrás al sustituir los bocadillos por el procedimiento tradicional de incluir los textos en cartuchos al pie de la viñeta.

Sin llegar al nivel de sus modelos norteamericanos —los gags resultan algo simples y esquemáticos—, "Las aventuras verás de Chanquete y Carrasclás" no deja de tener su atractivos, y en primer lugar, la propia calidad de los dibujos, especialmente inspirados en la divertida apariencia de los personajes, trazados con un estilo caricaturesco muy sobrio. Aunque quizá lo más sugestivo es el humor castizo y fresco de los diálogos, que dotan de particular encanto a una serie, por lo demás, desigual.

El dibujante se inspira en las aventuras que los *Kantzenjammer Kids* viven en una exótica isla habitada por estrafalarios salvajes: tras los cuatro primeros episodios dedicados a la presentación de don Pito y los pequeños Chanquete y el negrito Carrasclás —hijos de un peculiar matrimonio formado por un bigotudo militar y una oronda negraza—, el dibujante traslada al trío a un ámbito similar, el reino del pintoresco rey Betún[384]. Bartolozzi desarrolla las previsibles trastadas a las que someten los gemelos a don Pito y Betún, objeto de todo tipo de golpes, caídas, explosiones o bromas a cual más pesada; al mismo tiempo, plantea en un plano secundario una burlona parodia costumbrista, centrada precisamente en los personajes adultos: don Pito —cuya imagen recuerda a la del peculiar don Currinche de la serie de *K-Hito*— se presenta como personaje castizo, hace alarde de su dominio del mus o de sus dotes como torero, cocinero y erudito, mantiene una constante adulación hipócrita al rey de los salvajes y asume una actitud pedagógica frente a los gemelos que queda brutalmente anulada y ridiculizada por la contundente rebeldía de estos; por su parte, el rey Betún, superado en salvajismo por sus pequeños huéspedes, comparte los rasgos paródicos de otros personajes similares de las narraciones de Bartolozzi, básicamente en sus pretensiones de seguir las costumbres modernas de occidente: atento a la etiqueta palaciega agasaja con salvas a su galápago favorito, viste frac, chistera, cuello duro, fuma grandes puros, escucha las charlas del doctor Marañón en al cadena E.A.J. Unión Radio Tombuctu[385] o sigue la moda de los baños de sol[386].

Como es habitual, Bartolozzi introduce canciones y zarzuelas populares en la época o referencias a comentarios de actualidad, sin excluir el comentario político en guiños dirigidos al lector adulto del diario; así, cuando don Pito pregunta a los gemelos por qué niegan el saludo al rey de los salvajes, responden estos: "porque yo soy lerrouxista. Y yo melquiadezalvarista"; y aquel, concluye: "pues por

tener esas ideas tan avanzadas hoy os quedáis sin postre"[387]. En otro episodio, Don Pito se queja de la escasez de la comida y los gemelos comentan: "este rey nos quiere matar de hambre", "Luego se extrañarán de que venga la república"[388].

La serie —especialmente en su primera etapa— resulta un más aceptable intento de asimilación del *comic* norteamericano y algunos de sus episodios dan la medida del genio humorístico de Bartolozzi. Constituye, en todo caso, una nueva muestra de la intuición y el conocimiento real del dibujante acerca de las preferencias de los lectores infantiles, al abordar un género que todavía hoy mantiene plena vigencia —baste citar a los celebérrimos Zipi y Zape del recientemente fallecido Escobar—, y escoger como modelo una serie considerada por los críticos actuales como el clásico por excelencia de los *comics* de travesuras infantiles.

II. El teatro para niños de Salvador Bartolozzi.

> Entre los autores españoles de teatro íntegramente dedicados a los niños sólo puedo citar uno: Salvador Bartolozzi. Sus *Aventuras de Pipo y Pipa* son un delicioso ejemplo de teatro destinado a la segunda infancia. No sé cómo ha sido posible olvidar estas obras a la hora de montar algún espectáculo digno destinado a los niños. La emoción que, cuando era niño, experimenté al ver estas aventuras, raramente he vuelto a experimentarla en el teatro. Bartolozzi escribió un teatro lleno de humanidad, dentro de una fantasía de la mejor calidad. El contenido moral, no moralizador, de sus obras es impecable. Bartolozzi ha sido el único autor español que ha escrito teatro para los niños, en un tiempo en que parecía que el teatro infantil iba a tomar cierta popularidad entre los pequeños [...][389]

Con estas palabras el dramaturgo Carlos Muñiz, en un artículo de la revista *Primer Acto* publicado en 1962, evocaba el teatro para niños de Salvador Bartolozzi, señalando su excepcionalidad en la historia de la escena española; sin embargo, pese al juicio de tan avisado espectador, muy escasa ha sido la atención que hasta hace bien poco los historiadores y críticos del teatro han prestado al espectáculo que el dibujante hizo triunfar en los escenarios madrileños de los años treinta. Por una parte, la especificidad del público al que iba dirigido ha supuesto su postergación en las historias del teatro, sólo interesadas en las obras para niños de los autores considerados canónicos; por otra, la falta de textos dramáticos publicados, objeto de análisis de la mayor parte de especialistas en el teatro infantil, ha relegado a un plano secundario o incluso excluido a quien, sin duda, constituye la figura más relevante del teatro para niños del primer tercio del siglo XX. Han supuesto un primer paso en el reconocimiento y la valoración ajustada del teatro de Bartolozzi las recientes aportaciones de Jaime García Padrino acerca de las obras publicadas por el dibujante y, especialmente, de Pilar Nieva de la Paz a propósito del teatro representado en colaboración con Magda Donato; no obstante, el alcance de ambos estudios queda limitado por su inclusión en trabajos con más vastos intereses o de índole diversa —la literatura para niños del siglo XX o las escritoras dramáticas de preguerra, respectivamente—[390].

Yendo más allá de las aproximaciones parciales publicadas hasta la fecha, la comprensión cabal del teatro de Bartolozzi exige situarlo en el devenir de su producción para niños y en el de su propia evolución como artística y profesional: cuando a finales de 1929 emprende su aventura teatral, Bartolozzi cuenta con el sólido respaldo de la popularidad de los héroes de sus cuentos, los celebérrimos Pinocho y Chapete y los recién nacidos Pipo y Pipa, seguro atractivo para el potencial público de sus espectáculos; posee además experiencia suficiente como escenógrafo, y por ende, secundado en este aspecto por su colaboradora Magda Donato, goza de una buena situación en el entorno teatral madrileño y excelentes relaciones con destacados directores de escena y compañías profesionales; finalmente, su experiencia en el mundo de la publicidad y su situación privilegiada en el mundo periodístico suponen un respaldo nada desdeñable para la difusión de su empresa. Una suma de circunstancias favorables que harán posible el buen éxito de sus proyectos, pues, como se ha de ver, Bartolozzi, yendo más allá de la función habitual del autor dramático, asume un papel preeminente en el montaje de sus propias comedias, tanto en la organización y promoción de las campañas, como en distintos aspectos de la representación.

La empresa de Bartolozzi se vio favorecida por la actividad anterior de dos hombres de teatro que habían dado un decidido impulso al teatro para niños en la escena comercial madrileña: Jacinto Benavente y Gregorio Martínez Sierra. A Benavente correspondía la iniciativa pionera de implantar un teatro para niños de calidad, el "Teatro de los niños" de 1909, obligado punto de referencia para todo intento posterior; era, asimismo, el autor que con mayor continuidad venía estrenando en los años siguientes obras para niños, renovando el género de la comedia de magia. Por su parte, Martínez Sierra propició la modernización de la estética del espectáculo en sus campañas infantiles del "Teatro de arte"; además, acudió ya al Pinocho de Bartolozzi, aunque sin la intervención directa del dibujante, como aliciente para atraer a su público. Aprovechando los mejores aciertos de las experiencias de ambos autores, Bartolozzi y Magda Donato asumieron su empresa potenciando un aspecto que aquellos o no supieron o no pudieron llevar hasta las últimas consecuencias: la apuesta decidida por el espectador infantil como público

"distinto" pero no "limitado" o "menos inteligente" y la consiguiente disciplina dirigida a eliminar todo aquello que entorpeciera su comprensión del espectáculo. En suma, la aplicación al teatro del objetivo que había animado su narrativa: establecer una relación de abierta y espontánea confabulación con el niño.

Frente al fondo esteticista que Benavente y Martínez Sierra todavía no fueron capaces de eludir, Bartolozzi apostó por un modelo teatral nuevo, ya totalmente desembarazado de los últimos resabios modernistas; al respecto, conviene recordar la abierta colaboración que tanto el dibujante como su compañera Magda Donato —asiduos espectadores de la escena parisina— mantuvieron con la más inquieta minoría del teatro madrileño, y en especial con el entorno de Rivas Cherif, así como su identificación con las últimas tendencias del arte escénico. Como medio idóneo de llegar a su público Bartolozzi recuperó para la escena madrileña el teatro de guiñol, emulando la iniciativa de autores como Jacinto Grau, Valle-Inclán o Federico García Lorca, que habían reavivado el interés por el género, y alentado por los ejemplos del siempre pujante teatro de títeres catalán y del excepcional "Teatro dei Piccoli" de Victorio Podrecca: sus comedias presentan la impronta de la farsa guiñolesca a la manera del Valle-Inclán de *La cabeza del dragón* y la plástica de sus espectáculos se nutre del primitivismo de las representaciones para títeres de García Lorca o de la visualidad del teatro de Podrecca; sin embargo, respecto a todos ellos, el dibujante partía de una posición privilegiada por su conocimiento del público infantil, basado en su larga experiencia y probada eficacia como narrador: estaba en disposición de poner al alcance de sus espectadores todo aquello que disfrutaban como lectores, multiplicado por el atractivo y la magia del espectáculo teatral.

Analizando la recepción de su teatro y su influencia en otros autores y compañías, resulta indiscutible el alcance del éxito de las campañas para niños de Bartolozzi y Magda Donato: si hasta 1928 las representaciones para niños en el teatro madrileño se circunscribían a las fechas navideñas y los estrenos resultaban excepcionales, en las vísperas de la Guerra Civil, merced a su impulso, el teatro para niños se había consolidado como espectáculo estable a lo largo de toda la temporada teatral en diversas salas de la capital y no pocas compañías y autores emulaban con distinta fortuna la empresa de Bartolozzi.

1. Teatro para niños en la escena madrileña del primer tercio de siglo.

1. 1. El "Teatro de los Niños" de Jacinto Benavente (1909-1910).

A pesar de la larga tradición española de teatro escrito para la infancia, hasta las primeras décadas del siglo XX fueron excepcionales las representaciones dirigidas específicamente para niños en la escena comercial; el teatro infantil quedaba limitado a las funciones de ámbito familiar, escolar o parroquial, y la práctica mayoría de los autores consagrados al género se movía esencialmente por el propósito educativo o moralizante. El "Teatro de los Niños" que Jacinto Benavente organizó en 1909 vino a romper con tan limitadas expectativas, al ofrecer al público infantil madrileño una campaña con el mismo rango de dignidad de las dirigidas a los espectadores adultos, con un repertorio de obras escritas para la ocasión por dramaturgos de prestigio .

El nacimiento y los objetivos del grupo reunido en torno a Benavente deben enmarcarse en el más amplio contexto de los teatros artísticos que desde finales de siglo buscaban una alternativa al teatro comercial desde presupuestos estéticos renovadores; el "Teatro de los Niños" fue coetáneo del conocido "Teatro de Arte" y algunos de los firmantes del manifiesto de *Miquis* participaron directa o indirectamente en ambas tentativas[391]. Al respecto, son significativas las palabras leídas por Benavente con motivo del homenaje ofrecido por Ateneo de Madrid, en las que exponía el doble objeto de su empresa:

> Aquí nos debemos a la verdad; por eso quiero decir ante todo que este teatro para los niños tiene su explicación y es que a mí me divierte mucho.

Claro está que después de mi propio y particular recreo he pensado con cierto orgullo infantil, el más propio de las circunstancias, que esto del teatro para los niños bien pudiera ser gran obra patriótica de educación moral y artística.

Por eso yo, que por única disculpa de todos mis errores y por única vanidad de mis aciertos invoqué la perdurable infantilidad de mi espíritu, creí que este teatro para los niños, que a mí me divierte tanto, divertiría también a mis hermanos los niños y los poetas[392].

Niños y poetas respondieron con distinto entusiasmo a la llamada de Benavente, siendo paradójicamente los segundos, literatos y actores, el público habitual del "Teatro de los niños"; así, refiriéndose a la representación de la escena final de *El príncipe que todo lo aprendió en los libros* comentaba con cierta sorna *Andrenio*:

Es lástima que no vayan más niños al Teatro de los Niños. Cuando Porredón dice, al final: "Queridos niños..." estas palabras al resbalar entre las canas y las calvas de bastantes espectadores toman un dejo irónico: "Si me lo hicieras bueno"... pensará mas de uno[393].

Semejante circunstancia tuvo quizá su causa en la poco diligente organización de la campaña, así como en la pobreza de medios que sugieren el vestuario y decoración de las obras representadas por la compañía de Fernando Porredón. Pero si en este aspecto la iniciativa de Benavente constituyó un relativo fracaso, ha de valorarse en sentido contrario la capacidad del dramaturgo para conseguir la colaboración desinteresada de un escogido grupo de dramaturgos y poetas: en los siete distintos programas de esta empresa, iniciada el 20 de diciembre con el estreno de *El príncipe que todo lo aprendió en los libros* y concluida el 5 de marzo con el de *La cabeza del dragón* de Valle-Inclán, participaron autores como Eduardo Marquina, Ramón del Valle-Inclán, Sinesio Delgado, Ceferino Palencia, Felipe Sassone o López Marín[394]; el proyecto suscitó además el interés por el teatro para niños de otros escritores, como los hermanos Quintero o Ramón Gómez de la Serna. La aportación de todos ellos, al margen de su mayor o menor acierto, supuso un considerable impulso al nivel de calidad de este teatro respecto a las obras para niños de autores especializados, como Pi y Arsuaga, Sainz Noguera o Marinel.lo[395].

Los autores de las obras escritas para el "Teatro de los Niños" recurrieron en su mayoría al procedimiento de la dramatización de cuentos, dando entrada a los contenidos fantásticos y a la recreación en el escenario del folklore infantil; un procedimiento que, en esencia, será el adoptado en el futuro por todos los autores dedicados al teatro para niños. Sin embargo, ni Benavente, pese a la belleza innegable de *El príncipe que todo lo aprendió en los libros,* ni la mayor parte de sus colaboradores lograron desembarazarse totalmente del lastre aleccionador del teatro anterior y ninguno supo encontrar un lenguaje asequible para el público infantil.

Al margen de las deficiencias de la empresa, comprensibles en una iniciativa sin precedentes, el gran prestigio de Benavente dotó al teatro para niños de una consideración antes desconocida en España y se convirtió en ineludible punto de referencia para tentativas posteriores; resulta revelador el simple hecho de que, en adelante, el mismo nombre de "Teatro de los Niños" fuera aplicado para designar a los espectáculos para niños organizados a lo largo del primer tercio de siglo. Por otra parte, el talante innovador del grupo y su identificación con los objetivos de los teatros de cámara, sienta un precedente que habrán de heredar los proyectos más relevantes surgidos en la época: se mantiene vigente la idea de asociar el teatro infantil —ya fuera específicamente dirigido al niño o como simple pretexto— a las formas más innovadoras del arte escénico, y la actitud del niño ante la escena se considera ejemplar e ideal, como un paradigma opuesto a la postura acomodaticia del denostado público adulto: tan sólo un público con actitud análoga a la del niño, sin prejuicios, no rendido a la rutina sería capaz de aceptar un "nuevo repertorio" como el que Cipriano Rivas Cherif propondrá en un artículo del semanario *España* sobre el que se ha de volver.

Por la estrecha vinculación de su autor con Salvador Bartolozzi, cabe destacar entre las obras escritas para "El Teatro de los Niños" el drama de Ramón Gómez de la Serna *Cuento de Calleja,* no tanto por el alcance de la pieza —que ni siquiera fue finalmente representada— como por las

observaciones que el autor incluyó al publicarlo en su revista *Prometeo*, que van más allá de las expectativas de la mayoría de autores relacionados con el "Teatro de los Niños"[396]. En las sugestivas "Breves entelequias sobre el Teatro de los Niños", incluidas a modo de epílogo, Ramón reflexionaba a propósito de la orientación que debería seguir el grupo. En unas líneas que recuerdan aquellas dedicadas en fechas cercanas al arte de Bartolozzi, pondera el valor positivo de la sencillez y la ingenuidad como clave para este nuevo teatro:

> Con la aplicación a cualquier sencillez, se aprende una soltura, una difícil facilidad y un raro entrometimiento [...] La sencillez es lo mejor para encaminarse, aligera, y en el aligerarse está el quid [...]

Esta sencillez debía ser la base de un espectáculo que propiciara la apertura del niño ante la vida, al margen de la vigilancia de padres y educadores; un teatro en el que los conceptos más complejos pudieran reducirse a la ingenuidad del juego:

> El TEATRO DE LOS NIÑOS capta al niño, le dispone a todas las tangencias porque su espíritu se despliega, se abre ante el espectáculo, como no lo hace en casa, en el colegio, por naturales recelos y por lo relativo que se hace en esos sitios junto a los mayores...
>
> Hay que colocarle frente a una vida que no le rehuse y ante la que no tenga necesidad de eliminarse.
>
> En obras de esta clase se les podrá dar a Platón a Nietzsche, sin inmoralidad de concepto, en una palabra discreta, bien dispuesta, en un virage de la acción, según la lógica de esos hombres, en un jugueteo. Porque de las grandes cosas, de las más intrincadas, para que sea su enunciación maravillosa y trascendental, hay que hacer un juguete representativo y amable.

Para Ramón la metafísica de este teatro debía responder idealmente a una "ley de compensaciones y equivalencias de los valores entre sí":

> Que cierto acontecimiento infantil y tal palabrería equivalga a tal cosa hombruna, pasional, Sakesperiana o Ibseniana. Porque así como a los hombres les hace falta una frase que remache con vigor una idea, a los niños si la media palabra es precisa y humana, solo media palabra les basta. Las medias palabras oportunas tienen una virtud en sí, en proyecto, que cumplen si no se las obstaculiza, y nos ofrecemos con inocencia ¡Y para esto, qué mejor que los niños!

Y uno de los modelos para este teatro ideal era el callejero "Teatro de Polichinelas", cuya desaparición lamenta el autor:

> ¡Pobre teatro de polichinelas! De él no queda ya nada. El *Hotel Riz* lo ha apisonado, y no lo recordará en una lápida. Ha sido como si sobre el Parthenon, soterrándole bajo sus cimientos, se hubiera construido una *Casa de Viajeros* de arquitectura catalana...
>
> [...] Entonces más que nunca pensé en nuestra España sin Teatro de Polichinelas y en que las generaciones próximas pesimistas y sin jovialidad antepondrían a todos los cargos que tuvieran que hacer a sus abuelos, al de la pérdida de las Colonias, el de no haberlas preparado, intuitivamente con esa educación que no ha señalado Spencer, Rouseau, Locke, ni Wundt, pero que intuitivamente, sin metodizar, genializa; porque no crearon un Teatro Nacional para niños más urgente que el planeado para hombres...[397]

A la luz de estas reflexiones la pieza presentada por Gómez de la Serna no parece ajustarse en absoluto a las características que el propio autor propugna para un teatro dirigido a los niños. *Cuento de Calleja* es un drama sombrío sobre la infancia y la adolescencia en el que late sugerente la presencia del erotismo y la muerte, cuya falta de adecuación reconoce el propio autor al iniciar sus "Breves entelequias": "Mi tono trascendental no es el más a propósito para vosotros… Podéis iros a jugar… Tú también, Ramón". Al margen de este desajuste, la obra tiene un gran valor como crítica a la consideración tradicional de la infancia y puede entenderse, sin prejuicio de otras posibles lecturas, como una diatriba contra una educación que anulaba la libertad del menor y lo limitaba; precisamente, en

Prometeo, Ramón incluyó también al final de la obra un segundo texto titulado "Opiniones de los niños" en el cual acudía a un grupo de niños como únicos críticos competentes para juzgarla, subrayando la espontaneidad de sus respuestas "trascendentales, pintorescas y auténticas que cada uno ha ido improvisando frente al autor, sin que le llevara la mano el papá"[398].

La posición de Ramón contrasta con la posición ideológica que el propio Benavente trasluce en *El príncipe que todo lo aprendió en los libros* el mejor éxito entre las obras estrenadas en el "Teatro de los Niños". Este "cuento en dos actos y siete cuadros" narra desde el escenario el viaje iniciático que emprende el Príncipe Azul, enviado por su padre a correr mundo con el fin de que aprendiera a discernir la diferencia entre lo verdadero y lo ilusorio. Al final de su aventura, el Príncipe no vuelve desengañado tal y como esperaba el rey, sino enriquecido por su experiencia, según expresa en una complaciente moraleja:

> PRÍNCIPE [...] Aprendí que todos llevamos un hada protectora a nuestro lado; que si la oímos siempre, podemos hacer felices a cuantos nos rodean y serlo también nosotros...; aprendí que es preciso soñar cosas bellas para realizar cosas buenas... ¡Gloria a mis cuentos de hadas! ¡No maldeciré nunca de ellos! ¡Felices los que saben hacer de la vida un bello cuento!

La obra se cierra con una interpelación dirigida directamente al público por Tonino, como portavoz del autor, en cuyo tono puede apreciarse la actitud radicalmente distinta frente al espectador entre Benavente y Ramón:

> TONINO.- Queridos niños: un aplauso de vuestras manecitas es la mayor gloria para un poeta, porque sois el porvenir... Sea el de vuestra vida que es la vida futura de nuestra España, como un cuento de hadas en que triunfa el bien siempre de todos los males..., y todos son felices como el Príncipe Azul de este cuento, queridos niños. [399]

Benavente adopta una actitud paternalista y considera al niño como promesa de hombre: "sois el porvenir"; pesa en demasía la obsesión pedagógica que con su característica ambigüedad el propio dramaturgo reconocía como rémora del conjunto de su teatro:

> [...] nada me ha crispado tanto los nervios en mi vida como la mala educación. Excuso decir que en España he vivido en crispación constante. Por eso mis comedias están llenas, si queréis, diré plagadas, de advertencias y máximas educativas. Las comedias no han ganado nada y la educación de mis compatriotas tampoco.[400]

Por contra, Gómez de la Serna se plantea alcanzar la auténtica sencillez infantil, considerando al niño en presente y alentando su directa y espontánea participación; el problema es que a la hora de plasmar tales deseos en una obra dramática Ramón peca de la misma falta de ingenuidad que Benavente y carece de la habilidad y los resortes técnicos de éste.

Muchas de las consideraciones y sugerencias de Ramón Gómez de la Serna serán válidas para el teatro de Bartolozzi, fundado en la sencillez, en la valoración de la propia espontaneidad y capacidad del niño. Sin embargo, otra de las obras estrenadas en el "Teatro de los Niños" y, sin duda, la más cercana al añorado teatro de Polichinelas, la *Farsa infantil de la cabeza del dragón* de Valle-Inclán será, como se ha de ver, uno de los modelos para las comedias del dibujante: obviamente, superan con mucho el entendimiento del público infantil las expectativas de la farsa del dramaturgo gallego, que esconde bajo el disfraz pueril una feroz sátira política beligerante contra la monarquía; pero la perfección en la confección de ese disfraz la convierte en el modelo más aprovechable para el teatro para niños futuro.

1. 2. Dos estrenos de Jacinto Benavente en la temporada 1919-1920: *Y va de cuento...* y *La Cenicienta.*

Considerados por la crítica y por parte de su propio autor una reedición de la iniciativa del "Teatro de los Niños", los estrenos casi simultáneos de *La Cenicienta* en el teatro Español y de *Y va de cuento...* en la Princesa en las Navidades de 1919 supusieron un evento muy significativo en la consolidación de las funciones para niños en los circuitos comerciales del teatro madrileño. Jacinto

Benavente tuvo el acierto de renovar las comedias de magia; un género que, si bien iba dirigido a todo tipo de público, por tradición era objeto de preferencia por parte del espectador infantil[401]; ajustándose a las convenciones del género, construyó dos piezas de gran espectáculo, obteniendo un éxito rotundo: *La Cenicienta* alcanzó las ciento diez representaciones —mayor número que ninguna otra obra para niños en este primer tercio de siglo— y se convirtió en reposición tradicional en las fiestas de Pascua. [402]

Benavente no abandona en estas comedias la falta de acción, el didactismo ni la conceptuosidad que restaban eficacia a *El príncipe que todo lo aprendió en los libros*, pero acierta ahora en la utilización más efectiva de los recursos plásticos, renovando el tradicional aparato escenográfico del género. Si en su primera tentativa los medios fueron escasos, en esta ocasión en ambos espectáculos se extrema la suntuosidad casi hasta el exceso; el dibujante *D'Hoy* recrea la estética de la corte de Luis XIV para *La Cenicienta*, mientras que *Y va de cuento…* se representa con lujosos decorados de Vilomara y Alarma y figurines de Apeles Mestres, que visten a una verdadera multitud de actores y figurantes: "un alarde de presentación sin precedente en nuestra escena", en palabras de José Alsina[403]. Al respecto de esta atención especial a la plástica del espectáculo, hay una significativa nota en un reportaje de *Nuevo Mundo* en la que señala la posible influencia de los nuevos ilustradores europeos de libros para niños —no hay que olvidar que tanto *D'Hoy* y, por supuesto, Apeles Mestres tenían sobrada experiencia en esta faceta—:

> [...]Así pasan las escenas de *La Cenicienta* y de *Y va de cuento...*, como las páginas de los libros ilustrados por Rackam, Dulac, Bartolozzi, Bujados [...][404]

Pese al éxito de público y la innegable brillantez visual del espectáculo, algunos críticos fueron poco benevolentes con esta nueva etapa del teatro para niños de Benavente[405]. El reproche más repetido es la falta de sencillez, dirigido principalmente a la obra estrenada en el teatro de la Princesa; así, entiende José Alsina que el dramaturgo pretendía seducir a los pequeños con un bello cuento del que sólo serían capaces de apreciar las ilustraciones, sin entender las palabras y el sentido último de la obra:

> La sencillez, desde luego, sería propicia a la atención de la infancia, si es que esa atención ha de ser requerida, y quizá determinase un suave agrado en la generalidad de los concurrentes, aunque fuese pasajero y estéril. Mas Jacinto Benavente huye de la claridad y de la sencillez y ante la complicación estamos en el derecho de pedirle obras de otra índole edificadas sobre fuertes elementos.

Para el crítico de *El Sol*, la brillantez de la escenografía no era bagaje suficiente:

> [...] el decorado y el indumento y los accesorios irreales lo son todo, con asombro de los ojos. Los niños, en efecto, quedarán deslumbrados por las características de juguete que muestra el desfile, y los mayores con la notable orgía de color que se les brinda. Los unos, sin embargo quedarán sin comprender, y los otros apenas extraerán nada del estrépito[406].

Andrenio, en *La Época*, apunta igualmente la inadecuación de la obra, aunque reconoce la ignorancia de los adultos al intentar simplificar con tópicos los gustos e intereses de los pequeños:

> [...] Mas la psicología infantil ofrece tantas sorpresas por lo menos como las comedias de magia. A lo mejor, lo que lo niños les interesa es distinto de los que nos figuramos las personas mayores, guiados por la noción convencional del niño que nos hemos formado. Hemos construido intelectualmente una especie de autómata infantil muy bien imitado y los niños de veras, de fabricación natural, desmienten a menudo a nuestro autómata. Sea como quiera, es muy posible que *Y va de cuento...* atraiga más a las personas mayores que a los mismos niños, aunque algunos de sus numerosos cuadros son propios para deleitar o para impresionar a un público infantil[407].

Arturo Mori en *El País* adivina en la obra la incapacidad de Benavente para renunciar a dirigirse al público adulto:

> Si los personajes hablasen menos, la comedia sería para el público infantil un atractivo insuperable. Hay momentos en que los pequeños espectadores han de dar un grito de asombro. Pero

la comedia se escribió para las personas mayores y con toda la intención de que es capaz un autor como Benavente[408].

A pesar del mayor encanto y sencillez de la versión benaventina de *La Cenicienta*, tampoco faltan reproches muy similares, como el que le dirige nuevamente Alsina:

> Ayer, la atracción principal para unos y otros estaba en la esplendidez de los decorados, en la suntuosidad de los trajes, y en los desfiles brillantes. La acción y las palabras eran lo de menos, y, según esos, *La Cenicienta* benaventina cumplía su misión de sencillez y de diafanidad, sin que el aplauso con que fue recibida aportase demostración alguna[409].

Enrique Díez-Canedo, se muestra concluyente al señalar como fundamental problema del teatro para niños, más allá del distinto acierto de los autores, la ineptitud de los actores para enfrentarse al público infantil; proponiendo como modelo el "Teatro dei Piccoli", sugiere como única solución posible la supresión de los comediantes para dar paso a las marionetas:

> La sustitución del comediante por el muñeco hará sonreír a muchos de nuestros empingorotados genios de la escena. Mas, casualmente, al suprimir el cómico- no al suprimirlo, sino al sustituirlo- se aparta el mayor inconveniente con que ha tropezado aquí toda realización análoga. Del intento de Benavente, fracasado, aún pueden quedar algunas obras del mismo Benavente y de Valle-Inclán entre los que recordemos; pero queda también, agravado por las recientes experiencias de Pascuas en el Español y en la Princesa, el ejemplo de la imposibilidad de llevar a cabo alguna cosa buena con nuestros profesionales[410].

Al margen de estos aspectos negativos, se ha de reconocer a Benavente la exclusiva en la preocupación por el público infantil, avalorada además por su capacidad de dignificar el espectáculo arrastrando a las empresas a grandes gastos y rentabilizándolos. Benavente adivinó en la visualidad un factor fundamental en el teatro para niños, pero seguía sin ser capaz de adaptarse ni en su lenguaje ni en la construcción de sus comedias de magia a las características del público infantil.

1. 3. El "Teatro de los Niños" de Martínez Sierra: Pinocho en el escenario del Eslava (1921-1924).

La siguiente iniciativa de relieve en el proceso de consolidación en la escena madrileña del teatro infantil fue la ofrecida por Gregorio Martínez Sierra en su "Teatro de Arte". Animado seguramente por el éxito de Benavente en las temporadas de Pascua de 1919 y 1920, el empresario del Eslava organizó a partir de 1921, y hasta 1924, una nueva campaña del "Teatro de los niños". La primera función tuvo lugar el jueves 29 de diciembre de 1921, con el estreno de *Matemos al Lobo*, "Cuento escénico en verso" de Luis de Tapia con escenografía de Barradas, y *Viaje al portal de Belén*, "fantasía en cuatro cuadros" de Manuel Abril con ilustraciones musicales de Conrado del Campo y escenografía y figurines de Barradas, Fontanals y Burman; el 6 de febrero se presenta el segundo programa, con el estreno de *Viaje a la isla de los animales* de Gregorio Martínez Sierra, y una pantomima grotesca, *Charlot viajero*, ambas con fondos de Barradas, completado por la proyección de la película de la "Fox": *Aladino o la lámpara maravillosa*. Sólo esta primera temporada, prolongada hasta los primeros días de marzo, tiene verdadero interés, pues en ella se estrenaron tres obras escritas para la ocasión; en la siguiente, se ofrecieron a los niños funciones especiales para asistir al éxito de Eduardo Marquina, *El pavo real* , y la reposición en febrero de dos de los títulos de la temporada anterior; la última temporada se redujo a cinco funciones de nuevo con el repertorio inicial.

Si bien no hay noticia de la participación de Bartolozzi en esta iniciativa, lo cierto es que el héroe de sus cuentos, Pinocho, fue el protagonista principal de las tres comedias y uno de los alicientes con que Gregorio Martínez Sierra atrajo a los niños a su espectáculo, como reflejan las gacetillas que anuncian las primeras funciones; un dato cuando menos revelador de la creciente popularidad del personaje:

> [...] La empresa ha contratado a Pinocho, que debutará en dicha función. También acudirán a saludar a los niños sus buenos amigos Caperucita, Cenicienta, El Gato con Botas, Pulgarcito y la Bella durmiente, y se hacen gestiones para que asista Charlot [...][411]

La gacetilla del día del estreno, confirma su protagonismo ya de modo inequívoco:

> PINOCHO EN ESLAVA.
>
> Hoy jueves de seis a ocho - saldrá en Eslava Pinocho - Ha caído de la luna - y quiere probar Fortuna - Tiene "madera" de actor - y es recitando un primor - a los niños madrileños - les quiere contar sus sueños - Viene recién barnizado - muy limpio y bien cepillado. - No es "un loco" el pobrecillo- pues no le falta un tornillo.- Viene para divertir - a chiquillos y chiquillas- y promete hacerse astillas - con tal de hacerlos reír. [...][412]

Otro indicio de esta finalidad son las gacetillas publicadas en *ABC* en la segunda temporada, que de nuevo se refieren al personaje sin hacer mención alguna de las obras, con encabezados como: "Pinocho en Eslava"(8-II-1923), "Pinocho emocionado"(10-II-1923) "Pinocho llega hoy domingo" (11-II-1923).

Conviene recordar el hecho de que tanto Luis de Tapia como Manuel Abril colaboraban en este momento con Salvador Bartolozzi en las páginas infantiles de *Los lunes de El Imparcial* —también lo harán desde 1925 en el semanario *Pinocho*—, por lo que es más que previsible que contaran con su aquiescencia para llevar a su personaje a los escenarios; además, el reparto a los niños en los entreactos de cuentos de la editorial Saturnino Calleja parece corroborar un tipo de acuerdo entre los dramaturgos y el director artístico de la casa. No obstante, los escasos datos sobre los argumentos de estas tres obras teatrales parecen indicar que ninguna se inspira directamente en alguno de los cuentos de Bartolozzi; del personaje creado por el dibujante se toma su carácter de viajero empedernido —motivo central de los once episodios hasta entonces publicados— así como el respeto en la puesta en escena de su aspecto exterior, según muestran los dibujos de Barradas. Así, por ejemplo, las referencias de *Floridor* en su reseña de *Matemos al lobo* de Luis de Tapia, remiten a unas formas más cercanas al tradicional teatro para niños, sensiblero y moralizador, que a las narraciones del dibujante:

> En la humorística composición de Tapia intervenían capitaneados por el popular Pinocho, los pequeños héroes de Perrault y Grimm [...] Todos animados por el odio y el temor al lobo, el enemigo común, se conjuraban para darle muerte, y, a punto de lograrlo, se conmovían sus corazones, porque el inexorablemente sentenciado acertaba a poner en sus labios la más ejemplar moraleja, invitándoles como a seres humanos a una acción reparadora y justa, a una obra de amor y de esperanza[413].

También la pieza de Martínez Sierra titulada *Viaje a la isla de los animales*, "comedia de magia en dos actos divididos en cinco cuadros", tenía como protagonista al muñeco de Calleja, como indica el subtítulo "Nuevas aventuras de Pinocho"; pero, al igual que en la obra de Luis de Tapia, no hay referencia alguna a la fuente directa. En una gacetilla del estreno en *ABC* (4-II-1922, p. 21) se señala simplemente "basada en una antigua farsa de guignol", y en la misma página se indica: "Se trata de una magnífica obra de aventuras trazada por Gregorio Martínez Sierra, e inspirada en una antigua magia [...]". *Floridor* en la reseña del estreno da algunos pormenores de su argumento, que confirman cierta distancia con el personaje de Bartolozzi:

> El popular Pinocho, que está siendo la admiración de la grey infantil que a diario acude a Eslava, se presentó ayer tarde, corriendo nuevas e interesantes aventuras, en un viaje a la isla de los animales, donde va en compañía de su rival Guignol, para conquistar la peluca que ha de darle el amor de la encantadora Pimpinela[414].

No obstante, al margen de la mayor o menor cercanía respecto al Pinocho de Bartolozzi, al parecer, Martínez Sierra acertó al ofrecer una obra atractiva, adecuada a los niños, dinámica y bien presentada; así lo sugieren los comentarios de Aznar Navarro en *Informaciones* o de *Andrenio* en *La Época*:

> En el Viaje a la isla de los animales, Martínez Sierra ha combinado un cuento de niños con el aparato externo de la comedia de magia. Mucha visualidad, mucho movimiento; decoraciones fantásticas, trajes de mucha vistosidad...
>
> ...

> Acción sencilla, movimiento escénico, bonitos y pintorescos disfraces, una comicidad al alcance del público especial de esta farsa y alguna punta de intención satírica, porque aunque el autor dramático escribía para niños, no se olvida por completo de sí mismo, hacen agradable y muy adecuada, para su finalidad esta pieza. [415]

Por su parte, con una actitud que será habitual en reseñas de teatro infantil, el crítico de *Heraldo de Madrid* aprovecha la ocasión para criticar obras y público del teatro adulto, considerando al niño como espectador ejemplar, antítesis del resabiado público habitual:

> [...] El público era ideal y entusiasta. Todo él casi compuesto por niños, cuyo gusto no está aún estragado por los esperpentos dramáticos al uso en los escenarios. Es decir, de un público con sentido más fino e inteligente que los señores y señoras que gustan, arrellanados en sus butacas, contemplar en las tablas las mismas cosas feas de su vida diaria[416].

Entre los principales intérpretes de estas funciones infantiles junto a Milagros Leal e Isabel Barrón, hay que mencionar especialmente a Manuel Collado en el papel de Pinocho. Diez años después, Collado será uno de los artífices del regreso a los escenarios del muñeco de madera en la segunda etapa del teatro para niños de Bartolozzi, en la que los actores de carne y hueso sustituyeron a los títeres.

En conjunto, la crítica reconoció en la iniciativa de Martínez Sierra una acertada continuación del "Teatro de los Niños" de Benavente, y muchas de las reseñas observaron una mayor adecuación del espectáculo del Eslava al público al que iba dirigido; al respecto, comenta José Alsina en *El Sol* :

> Sin modificar nuestras antiguas apreciaciones acerca del "Teatro de los niños", expuestas cuando Jacinto Benavente intentó llevar a la escena cierta modalidad especialísima, hemos de reconocer que el ensayo de Martínez Sierra es lo que más se aproxima a la realización de la idea. Y se aproxima porque el ilustre director de Eslava ha pensado únicamente en los chicos, con exclusión casi absoluta de la opinión de los grandes. Acatada la congregación deliberada de los pequeños en locales cerrados, hay que aplaudir el acierto de que la atención no sea solicitada intensamente, acatando tan solo las espontáneas atracciones de la sensibilidad infantil en relación con lo vistoso, con lo abultado, con lo movible, con lo caricaturesco tal vez.

Por su parte, Aznar Navarro, en *Informaciones*, cifra el mayor acierto frente al teatro benaventino en el aprovechamiento de la visualidad que Martínez Sierra y los suyos supieron potenciar:

> Hemos conocido, separadas por una docena de años, dos tentativas de teatro para niños: la de Benavente, plausible por lo bien intencionada, que no llegó a cuajar, y la de ahora, de Martínez Sierra, no menos plausible, que a juzgar por los resultados, lleva mejor camino. [...] A los niños, en el teatro y fuera del teatro, las cosas han de entrarles más que por la inteligencia, por los ojos. [...] Martínez Sierra no ha volado tan alto como Benavente; al revés, ha descendido hasta las limitadísimas capacidades de sus pequeños espectadores. En suma, el autor ha conocido a su público, y su menudo público ha entendido al autor, que se ha olvidado de todo alambicamiento para consagrarse a la sencillez y a la claridad, sin olvidarse del propósito docente que se desliza por el fondo, sin enturbiar la superficie, llena de gracia. De gracia infantil, naturalmente[417].

Y, sin duda, uno de los artífices fundamentales del éxito de la empresa fue el encargado de la plástica escénica, Rafael Barradas, que contó con la colaboración en *Viaje al portal de Belén* de Burman y Fontanals. El pintor uruguayo, que confeccionó también los carteles y programas de las funciones, diseñó los decorados y figurines de estas obras con un audaz criterio renovador aplicando el estilo vanguardista de su pintura, infantilizándolo incluso; como señala Andrés Peláez, Barradas plasma en el escenario

> [...] juegos de planos unitarios y [...] su sentido fugaz y calidoscópico de los volúmenes, reduciendo los contornos a formas en extremo puntiagudas y extremadas. Un ingenuismo déco y expresionismo infantil que le conduce a lo que podríamos titular un "arte de pizarra"[418].

Arte de pizarra adecuado y eficaz al objetivo de las representaciones, como advirtió en su tiempo Alsina, en la citada reseña de la pieza de Martínez Sierra:

> No podía olvidarse el color en un espectáculo de tal índole, y el arte de Barradas interviene con eficacia. Las combinaciones del decorado y de los trajes son otros tantos aciertos, que impresionaron grata y suavemente la retina de los espectadores.

Quizá fuera este aspecto, junto a la experiencia de ver sobre el escenario a su héroe literario, el que más pudo interesar a Bartolozzi, cuyo estilo de dibujante caminaba por entonces en dirección análoga a la iniciada por Barradas, hacia una mayor simplicidad y esquematismo. En sus ilustraciones infantiles, trasladadas más adelante a los escenarios, Bartolozzi mantendrá ese "ingenuismo déco" y el "expresionismo infantil" en sus trazos, así como el mismo sentido cromático violento de Barradas, aunque decantándose por las líneas curvas y las formas blandas y redondeadas en los decorados.

En los años siguientes, el proyecto del "Teatro de los Niños" promovido por compañías o grupos madrileños quedó estancado, y las funciones para niños se redujeron a las fechas navideñas, con la reposición de las magias de Benavente o estrenos muy aislados y sin repercusión. No obstante, la visita a Madrid del "Teatro dei Piccoli" en 1924, las tentativas aisladas o el comentario de iniciativas similares en el teatro europeo dieron lugar al comentario y mantuvieron en el ambiente la necesidad de organizar en Madrid un espectáculo estable para la infancia; así, poco antes de la llegada a España del teatro de Podrecca, en un reportaje de *Blanco y Negro* a propósito de una representación de muñecos londinense, Rodolfo de Salazar demandaba la revitalización de la iniciativa a los autores españoles:

> [...] ¿Por qué no van los autores franca, noble y decididamente hacia la realización del "teatro para niños"? [...] El teatro para niños interesa también a quienes dejaron de serlo.
>
> Basta recordar el éxito de cuanto en su favor se ha hecho en España. Siempre el público se mostró propicio, nunca regateó ni su concurso ni su aplauso cordial[419].

Sin embargo, la consolidación del proyecto pasaba por lo que Díez-Canedo propugnaba en el citado artículo del semanario *España*: la recuperación del teatro de títeres. Una recuperación que en el teatro madrileño fue fruto en gran medida de la repercusión del éxito de los muñecos italianos de Podrecca que facilitó años más tarde a Bartolozzi la posibilidad de instalar su "Teatro Pinocho" en los escenarios comerciales de la capital.

1. 4. Marionetas y guiñol en Madrid en el primer tercio de siglo.

La presencia del teatro de marionetas y guiñol en los escenarios madrileños tuvo muy poca relevancia durante las dos primeras décadas del siglo XX; los espectáculos callejeros, más frecuentes en el último tercio del XIX, habían ido desapareciendo y sólo el guiñol del Retiro o los titiriteros ambulantes mantenían viva la tradición. Con ocasión de la presentación del "Teatro Pinocho" varios artículos, como este publicado en *Nuevo Mundo*, rememoraban la trayectoria última del guiñol en Madrid:

> No tenía [Madrid] guignol trascendente, como Bruselas y Lyon, ni guignol cándidamente canalla, como el Luxemburgo o los Campos Elíseos [...] Hace cincuenta años aún le tenía junto a la fuente de Neptuno, y su campaña vocinglera llamaba a somatén a los muchachos, que jugaban a los pies del Dios de las Aguas [...] y el guignol iba bien a aquel Madrid en que aún se hablaba como antaño, de la "gorda"; era un modo como otro cualquiera de educar a las generaciones para la rebeldía y la falta de respeto. Después, Madrid cambió; hecho apacible y sumiso, no le iba tan justo aquel teatro, de apariencia cándida y moral anarquizante, y el guignol desapareció[420].

También Santiago Herrera, en *La Esfera*, evoca la existencia de varios espectáculos de guiñol en el Madrid de finales del siglo XIX y además del de la Fuente de Neptuno hace referencia a otros como el situado en la Glorieta de Bilbao, y recuerda obras como la comedia de magia *Chivatón en la selva encantada*; hubo también otro teatro de títeres en la cabrería de la calle Silva con piezas como *La lección de baile de maese Chuleta*, título con ribetes castizos; otros autores recuerdan el guiñol de la Zarzuela,

"El Edén" en el Prado o los más pomposos de Alberto Aguilera o de la *Brasserie* del Palace Hotel, éste con representaciones de ópera[421]. Alguno de los señalados correspondería a aquel "Teatro de Polichinelas" añorado por Ramón Gómez de la Serna en sus "Breves entelequias sobre el Teatro de los niños".

De todos estos espectáculos populares en el primer tercio del siglo XX sólo subsistía el citado guiñol del Retiro, del que apenas quedan noticias y fotografías en algunos reportajes de tono anecdótico en las revistas gráficas; en uno de ellos, José Francés hace referencia a una representación de "danzas americanas" y a una pieza de carácter folklórico en la que "la muerte" sucumbía apaleada por un héroe de trapo[422].

La situación en Madrid contrastaba con el nunca interrumpido interés por el teatro de marionetas en Barcelona, tanto entre el público como entre intelectuales y artistas, merced a la labor que titiriteros y autores como Julio Pi y Olivella, organizador del célebre guiñol de "Els Quatre Gats", Ezequiel Vigués "Didó", Jaime Anglés, director de las funciones de la "Sala Reig", o Folch y Torres llevaron a cabo durante estos años[423].

1. 4. 1. La representación de títeres de Granada (6-I-1923).

Federico García Lorca, en colaboración con Manuel de Falla y el pintor Hermenegildo Lanz organizaron en Granada una sesión de guiñol dirigida a los niños el día de reyes de 1923. Mario Hernández, que ha estudiado con gran detalle la representación, señala entre otros pormenores la vinculación que el propio García Lorca establecía entre esta experiencia y la iniciativa del "Teatro de los Niños" de Benavente, manteniendo la doble faceta de espectáculo adecuado a los niños y de plataforma de presentación de formas teatrales novedosas. Como novedad debe entenderse la recuperación de obras como el *Auto de los Reyes Magos* y el entremés *Los dos habladores*, dentro de la corriente del retorno a tradiciones primitivas que en el teatro habían impulsado los "Ballets Rusos"; más adecuada al público menudo era *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón*, en la cual García Lorca suprimió los elementos escabrosos del cuento tradicional de "la mata de albahaca" que le servía de fuente.

La prensa madrileña se hizo eco del evento en dos artículos de José Mora en *La Voz* y en un reportaje fotográfico de *La Esfera* firmado por José Francés con el significativo título de "En Granada resucita el guiñol". Mora, coincidiendo con las tesis del citado artículo de Díez-Canedo en *España*, reivindica este espectáculo frente al "gran fracaso de la escena española, cuya responsabilidad comparten por igual actores y autores"[424], situando el guiñol como paradigma innovador, en la línea crítica de Jacinto Grau y Valle-Inclán.

El ejemplo de García Lorca en su aproximación al teatro para niños será provechoso para el teatro de Bartolozzi. El dibujante no se apartó de lo que Mario Hernández denomina muy gráficamente "opción Perrault" que, esencialmente, es la seguida por Benavente; sin embargo, como se ha de ver en detalle, supo enriquecer su espectáculo con algunos elementos que provenían del interés de García Lorca y otros artistas en recuperar para el teatro las tradiciones populares españolas y singularmente la literatura oral infantil. Así, Bartolozzi —como ya hiciera en su narrativa— incluirá en sus obras canciones populares infantiles, aunque fueran las más conocidas y accesibles para un público mayoritariamente urbano. Adoptará además una plástica primitiva en el modelado de los muñecos del "Teatro Pinocho", cuyo aspecto será muy similar al de los tallados por Lanz.

1. 4. 2. El "Teatro dei Piccoli" de Podrecca y su influencia en el teatro para niños en Madrid.

Sin duda, el acontecimiento que despertó el interés definitivo de público y crítica por el teatro de muñecos fue la presentación en Madrid del "Teatro dei Piccoli". Fundada en 1914 por Vittorio Podrecca, y con sede en el palacio Odescalchi de Roma, la compañía —formada por casi quinientos componentes, entre actores cantantes, músicos de primera fila y técnicos de gran experiencia que manejaban con maestría las marionetas de cuerda— se había consolidado como uno de los espectáculos más relevantes de la escena europea. El "Teatro dei Piccoli", aunque dirigido a todos los públicos, niños y adultos, se había mostrado abierto a experimentos teatrales con grupos de vanguardia futuristas; una faceta por la cual era

bien conocido en España y admirado por aquellos autores, directores y críticos que vieron en el grupo una tentativa de renovación llena de posibilidades; entre ellos, Cipriano Rivas Cherif, quien colaboró en la gira por España de la compañía italiana, en el puesto de director de propaganda.

La compañía de Podrecca se presentó en el teatro de la Zarzuela desde el 16 de octubre hasta el 14 de diciembre de 1924, logrando un éxito indiscutible Las funciones ofrecían un programa dividido en tres partes, con números de variedades al comienzo del espectáculo y como "fin de fiesta", y una obra más larga como pieza central. El repertorio representado en Madrid fue el siguiente: *La bella durmiente del bosque*, adaptada por Bistolfi, con música de O. Respighi y decorados de Bruno Angoletta; *Alí Babá*, opera bufa de Botessini; *Don Juan* de Mozart, con decorados de Angoletta realizados por Mignoni y con figurines de *D'Hoy*; *El gato con botas*, con música de César Cui; *La urraca ladrona* de Rossini; *La Cenicienta* con música de Massenet; *El elixir de amor* de Donizetti; *Blanco y Negro*, intermedio lírico de Pagán con música de Massarani, y *Caperucita Roja*, adaptación del clásico de Perrault. No obstante, la atracción predilecta del público madrileño fueron los excepcionales números de variedades, renovados cada semana, entre los que destacaron "la danza dislocante y dislocadora de Salomé", bailarina negra que emulaba a Josephine Baker, el equilibrista "Bil-bol-bul" o el número de los tres ratas de *La Gran Vía*, presentado para la ocasión por los titiriteros italianos como homenaje a sus anfitriones.

Más que como grupo de vanguardia, en su gira por España la empresa parece quizá orientar el espectáculo prestando una atención preferente al público infantil, como demuestra el hecho de que la mayor parte de las piezas centrales fueran adaptaciones de cuentos clásicos para niños; también hacia los pequeños iban dirigidas las iniciativas que anuncia la prensa, como el reparto de regalos y "bombones helados" o la reserva localidades gratuitas para niños de las escuelas públicas[425]. Ello no obsta para que la mayor parte de las reseñas de la prensa, recalcara la doble adecuación del teatro de Podrecca como espectáculo educador para los pequeños y divertimento excelente para los adultos; ya en un reportaje previo a su presentación lo advertía el *Heraldo de Madrid*:

> El Teatro dei Piccoli es un "artístico teatrito de títeres", que con gusto exquisito, brillante variedad y acertada elección de espectáculos, cumple una doble misión: divierte a los niños, habituándolos a un ambiente de categoría y a representaciones estéticas, y, al par, interesa a los grandes que los acompañan, los cuales asisten así a interpretaciones musicales y escénicas de excepción. [...] La dirección [...] tras largo estudio y amorosa preocupación por la infancia, y sobre todo, con cultura, conocimiento del arte para los niños y buen gusto literario musical y teatral, ha sabido superar innumerables obstáculos para vitalizar y consolidar su iniciativa [...] Es una de las diversiones que más noblemente deleitan a los niños, y, al mismo tiempo, una evocación suave y nostálgica para aquellos que ya no lo son[426].

En *La Voz*, José Mayral coincide con dicha tesis, aunque subrayando con una retórica paternalista la idoneidad de estas funciones para los niños por la ausencia de crudezas o grosería habituales en el teatro para adultos:

> No asistirán aquí los niños -y ello debiera ser cuidado y atención de padres y pedagogos- al crudo desarrollo de los modernos problemas teatrales ni a las groseras representaciones de otra cierta clase de obras en las que aquello que aparente gracia e ingenio constituirán más bien rasgaduras horrendas en la matinal neblina de su candidez e inocencia virginales.
>
> Y los mayores hallarán en estos títeres la suave delicia de una evocación, el inefable placer del *ritorno all'antico*, la felicidad de retrotraerse a los paisajes gratísimos de las hadas de los bosques encantados, a sus mañanas esplendorosas de pureza espiritual[427].

ABC reitera el tópico, que en esta ocasión se ajustaba al sentir general de los espectadores:

> "El Teatro dei Piccoli", espectáculo esencialmente para niños, tiene, por su arte y por el cariño con que se ofrece, la virtud de entretener y aún maravillar a quienes se hallan ya lejos de la infancia, despertando en todos el niño que duerme en nuestros corazones[428].

Al margen del tipo de público al que fuera dirigido el espectáculo, la crítica madrileña se mostró unánime en el elogio; Rafael Marquina y Díez-Canedo o el columnista de *La Libertad* destacaron algunas de sus excelencias:

> La gracia de su arte, la precisión maravillosa con que se ajustan, ponderan y coordinan en este bellísimo espectáculo todos los elementos que lo constituyen, el criterio estético que con tanta pericia lo rige, la belleza de las sugestiones que teatraliza, el encanto de su perenne vivacidad, hacen de él una verdadera fiesta de arte, donde lo ingenuo llega a fastuosidad y a realidad la fantasía[429].
>
> …
>
> La marioneta, que asoma en el origen mismo del teatro, y a medida que este progresa va quedándose apartada de los grandes núcleos urbanos, limitándose, en sus más humildes manifestaciones, a ser regocijo de la gente menuda o tosca atracción de feria, vuelve, en las más recientes evoluciones de la escena, a recuperar su rango. Los muñequillos articulados, con sus trajes vistosos y sus gestos fijos, traen a los grandes, quizá un poco hartos de graves problemas y de "trozos de vida", un más maravilloso don hecho de lirismo y de burla[430].
>
> ...
>
> [...] este teatro de polichinelas, que está hecho para diversión de los niños no solamente logra este fin, sino que añade el divertimento y encanto de los mayores. He aquí un verdadero teatro de Arte. [...] Es en fin, la gracia novísima del *ritorno all'antico*, y son los personajes de la vieja comedia italiana, viviendo y reviviendo eternos, manejados por unos hilos que dan a los seres humanos que los gobiernan prestigios casi de dioses[431].

También las revistas gráficas madrileñas dedicaron gran atención al grupo de Podrecca, y publicaron reportajes con profusión de fotografías. En *Nuevo Mundo* José Montero Alonso trajo a colación la conocida reflexión acerca de la actitud ejemplar del espectador infantil:

> ¡Qué distinto el efecto de la sala, con este teatro de fantoches y marionetas, al efecto que presenta otras veces, con teatro "para hombres"!...
>
> En butacas, en palcos y galerías, niños y más niños. La algarabía infantil -llena de risas, de preguntas, de admiraciones- alegra la sala y la envuelve en una sana e ingenua alegría. Y cuando va a descorrerse las cortinas, un silencio maravilloso, un silencio del que tienen mucho que aprender los "grandes" impera en la sala ante el milagro que va a hacerse[432].

Insiste en el tema "Beatriz Galindo" (Isabel Oyarzábal) en *La Esfera* valorando, sobre la perfección mecánica de los *piccoli*, su capacidad de aniñar al público adulto:

> [...] Pero la finalidad del espectáculo es superior a toda la habilidad mecánica, siendo esta inmensa, que supone el hacer arte con muñecos [...] El "Teatro dei Piccoli" será siempre espectáculo intenso, porque en él no valen las culturas adquiridas, ni la sensibilidad artificiosa, sin el humilde afán de reír y sentir naturalmente.

La autora del reportaje hace referencia a los textos que figuran en los programas de mano del espectáculo, escritos por figuras de la escena italiana como Eleonora Duse, Roberto Bracco, Pietro Mascagni, Dario Nicodemi, Ferruccio Bussoni, o el dramaturgo inglés Bernard Shaw, elogiando el teatro de Podrecca. Así, el escritor Roberto Bracco afirma la superioridad del teatro de muñecos sobre el teatro al uso, por esa capacidad de regreso a una ilusión primitiva y sencilla, y concluye: "El teatro de los niños es el teatro de la Humanidad mejor"[433].

Más significativa es la opinión del joven dramaturgo José López Rubio, quien en la revista *Buen Humor* establece una analogía entre el teatro de muñecos y la nueva caricatura e identifica el arte infantil con el arte nuevo:

> ¿Para niños? Precisamente todo el arte puro, el arte nuevo, tiene la ventaja de su sencillez, y por eso los niños lo comprenden y lo comprenden los hombres. Unos, porque no han llegado aún a comprender lo falso, lo retorcido, lo insincero, lo artificioso, y otros porque hemos saltado por encima de ello y empezamos a comprender. Donde nos encontremos con los niños, ahí está el arte. Ahí nos encontraremos todos[434].

En suma, la compañía de Podrecca con su extraordinaria calidad demostró toda la potencialidad del teatro de títeres; confirmó su idoneidad para atraer a los niños, pero también sus virtudes como una forma renovadora del teatro para adultos. Al respecto, resulta significativa la admiración de los críticos ante las reacciones del público infantil cuya actitud coincidía en cierta forma con aquella que demandaban los partidarios de la regeneración del teatro español; así, la esperanza de autores y críticos como Pérez de Ayala, Araquistain, Rivas Cherif, Antonio Espina o Enrique de Mesa de encontrar en el "pueblo" un público no viciado y de sensibilidad virgen, podía tener un correlato visible en el público infantil, todavía sin pervertir por los gustos del teatro burgués[435]. Este parangón ya había sido ya establecido años atrás por el propio Jacinto Benavente, quien en un texto previo a la creación del "Teatro de los Niños" declaraba:

> ¡Un teatro para niños! Sí es preciso, tan preciso como un teatro para el pueblo. ¡Ese otro niño grande, tan poco amado también y tan mal entendido! [436]

Así pues, la presentación de la compañía de Podrecca otorgó al teatro de marionetas una consideración de dignidad y prestigio que no poseía en nuestro país y abrió camino a la posibilidad real de integrar el teatro de muñecos en los circuitos comerciales, tal y como hará después Bartolozzi, aunque con una orientación distinta, exclusivamente dirigida al público infantil y desde un presupuesto estético basado en la simplicidad. En esta línea apuntan dos artículos posteriores, que parecen señalar el camino seguido por el dibujante: en 1927 en las páginas de *Heraldo de Madrid* Gabriel Greiner, al evocar la gira de Podrecca, propugnaba como medio adecuado para dirigirse al público infantil, más que la difícil perfección de las marionetas italianas, la recuperación del primitivo guiñol, de la marioneta de guante más simple y humana:

> El viejo Guiñol ¡El buen Guiñol! Sin sentimentalismos que no vienen a cuento ni lirismos que no tienen aquí su lugar adecuado, sino buscando la parte positiva, el aspecto práctico de la cuestión, esto es: divertir, educar, es el Guiñol el teatro exacto y definitivo para el niño.
>
> A la marioneta le viene la inspiración y el movimiento desde arriba, con hilos, y es como si tuviera cerebro. Al muñeco guiñolesco le da vida el calor de una mano humana que se mueve dentro de su cuerpo y es como si tuviera corazón.
>
> No se me oculta que a estas alturas de película americana y deporte mal entendido, resulta algo ingenuo, algo anacrónico, alguien dirá algo retrógrado, hablar del buen Guiñol antiguo, sencillo, pueril e inocentemente divertido. Pero en muchos aspectos, la Humanidad ha de buscar su salvación en lo primitivo y desechado. Y este es uno de ellos.
>
> Y prescindiendo ya de la parte ideal del asunto, creo que un buen edificio construido "ad hoc" en la parte moderna y céntrica de la ciudad, exclusivamente destinado e este género de teatro, llegaría a ser un brillante negocio.
>
> En estos días en Madrid la única fe de vida del Guiñol la da ese hombre que va por paseos y calles excéntricos buscando su público infantil. Es el Guiñol reducido a su manifestación elemental, a su presentación más mísera y pobre: cuatro muñecos, una cortina roja, unos alambres y el tronco del árbol que esté más cerca. Es casi nada... Y sin embargo ¡cuantas cabezas hace volver al borde de las aceras! ¡Qué agrupaciones ruidosas forma en las avenidas amplias, en el paseo!
>
> Y en estas representaciones callejeras que congregan a un público numeroso y heterogéneo, en el que a veces son los niños los menos, tenemos la prueba evidente de cómo el Guiñol es, y será siempre, popularísimo por su claridad, su transparencia de acción, de palabra, su comprensibilidad al alcance de todos y su amable y amical "bonhomie"[437].

Por su parte, en 1928 Estévez-Ortega en *Nuevo Escenario* hacía balance del teatro de marionetas visto en España destacando sobre cualquier otro espectáculo la "exhibición estética" de las funciones de Podrecca; en cuanto a lo debido a artistas españoles, pondera la calidad de las citadas representaciones de Granada y Barcelona, pero lamenta la situación madrileña:

> Sin embargo; ni ésta mencionada, ni otras actuaciones de teatro de marionetas -el humilde y sencillo del Retiro en Madrid- han prosperado mucho en este país nuestro. Ni siquiera bajo un más modesto aspecto de infantil concurrencia y de aniñadas comedias; bien es cierto que otros ensayos más amplios y de más altos vuelos, el teatro para niños de Benavente y el de Martínez Sierra, no han logrado más cumplida realización tampoco... Y estas representaciones con muñecos apenas son conocidas aquí ni propaladas. [...] El teatro de marionetas no tiene valedores aquí y ha perdido todo rango.

Estévez-Ortega, consciente de la dificultad de los títeres para adultos, expone la conveniencia de revitalizar las marionetas para niños:

> Aunque sólo fuera para una generalidad minúscula infantil e ingenua, debía de implantarse de nuevo. Sería un medio de atraer al niño, de familiarizarlo con un espectáculo instructivo e interesante, de acostumbrarlo al teatro, a las comedias, a las lecturas [...][438]

2. "El teatro de Pinocho": la sección teatral del semanario infantil *Pinocho*.

Un año después de la exitosa gira del "Teatro dei Piccoli" aparecía en las páginas del semanario infantil *Pinocho* la sección "El teatro de Pinocho", primera muestra del interés del director de la publicación, Salvador Bartolozzi, por el género. En principio, resulta reveladora la cabecera diseñada para la sección por el dibujante, como signo de identificación con el teatro de muñecos: representa sobre el título la embocadura de un teatro de guiñol con el perfil del héroe de madera y en el escenario dos títeres de cachiporra; un dibujo que parece prefigurar el proyecto de guiñol puesto en marcha cuatro años después.

La sección publicó una decena de obras escritas por jóvenes autores como Antonio Robles —*El príncipe no quiere ser niño*—, José López *Rubio* —*La princesita limpia* y *Matarile, rile, rile*— o la compañera del dibujante, Magda Donato —*El duquesito Rataplán* y *El cuento de la buena pipa*—, así como otras piezas sin firma —*Don Polipasto y los salvajes*, *La casa de turrón*, *La rosa marina de la princesa de la China* y *El califa Cigüeña*— en algunos casos, atribuibles al propio dibujante —*Pinocho, Pirula y el señor Polichinela*—. En conjunto, el repertorio responde al humor bufonesco o absurdo que caracterizaba la narrativa de dichos autores, y que se demostraba igualmente adecuado como vía para renovar el teatro infantil[439].

Muy interesantes son las características formales de la sección, con dos distintas etapas en las que Bartolozzi varía las expectativas de representación de las obras. Los primeros títulos, publicados con ilustraciones del dibujante, incluyen acotaciones muy detalladas sobre los detalles de puesta en escena, aparentemente destinados a una representación en el teatro profesional; así en *Pinocho, Pirula y el señor Polichinela* se especifican las entradas y salidas o gestualidad de los actores, decorados, trajes y hasta los efectos de sonido. A partir del quinto título, el semanario facilita a sus lectores para representar las obras en casa, figuras recortables de los escenarios y los personajes, dibujados por Francisco López Rubio con su característico estilo, de brillante colorido y simplicidad geométrica en fondos y figuras. En sucesivas entregas, además de los correspondientes decorados y actores, la revista presenta diversos complementos que terminan de configurar el ambiente de una atractiva sala teatral, así, en *La casa de turrón* incluye recortables con los miembros de la orquesta, el bombero, el jefe de la claque, el vendedor de camareros y hasta el apuntador

Entre las obras del "Teatro de Pinocho" cabe destacar las tituladas *Pinocho Pirula y el señor Polichinela*, muy probablemente escrita por Bartolozzi, y *El duquesito de Rataplán*, de Magda Donato,

cuyas características coinciden en buena medida con el futuro repertorio del "Guiñol Pinocho". En *Pinocho Pirula y el señor Polichinela*, "Comedia bufa representable, en tres cuadros", protagonizada por el héroe de madera, el dibujante reúne a otros populares personajes de la revista, como la muñeca Pirula y Currinche, el botones de la serie "De como pasan el rato Currinche y don Turulato" de *K-Hito*. De manera análoga a muchos de los cuentos de Pinocho, la comedia plantea una situación humorística surgida por el anacronismo y la ruptura de los esquemas de la tradición, en este caso dirigida a los personajes de la *Commedia dell arte*: Polichinela, maestro de los muñecos de la farsa, se presenta en la redacción del semanario en demanda de solución para los estragos que el mundo moderno ha causado en sus discípulos: Arlequín se ha vuelto un apasionado del fútbol y sólo habla de *goals*, *match* y *offside*; Colombina sueña con ser una estrella del cine de la talla de Mary Pikford; Pierrot ha instalado un aparato de radiotelefonía en su pupitre y se pasa el día sintonizando emisoras[440]. Con la colaboración de la muñeca Pirula, Pinocho pondrá fin a tales delirios con distintas tretas: disfrazado como el presidente de un poderoso club, el "Real e imperial Club futbolístico internacional, universal, mundial y extemporáneo", contrata a Arlequín como portero del equipo; un grupo de compinches del muñeco de madera que le somete a una lluvia de pelotazos y golpes que le hacen renegar de su afición. Por su parte Pirula, disfrazada como la "siñora directora de Crandísima Societá de arte peliculística, cinematográfica, impresionábile y bersaglierini" gasta a Colombina a una broma semejante, sometiéndola a un sinfín de caídas y chapuzones en un rodaje fingido. Por último, dan un susto terrible a Pierrot: apagan las luces y le aterrorizan con un ruido atronador, haciéndole creer que de tanto oír la radio se ha introducido en el interior del aparato. Escarmentados, los tres muñecos regresan a la escuela y atienden obedientes a las lecciones de Polichinela.

El particular lenguaje humorístico, algunos giros coloquiales y las abundantes referencias a cuentos de la colección Pinocho parecen confirmar claramente a Bartolozzi como autor de una comedia divertida y ágil. Así, se puede encontrar el característico juego con los planos de ficción cuando en el Cuadro I, situado en la redacción del semanario *Pinocho*, el héroe de madera se niega a recibir visitas y ordena al botones Currinche: "Pásale a ese caballero al despacho del señor Director y déjanos trabajar, que estamos muy ocupados"; ante la insistencia, explica la razón de su negativa:

> PINOCHO. !Basta, Currinche, basta! De sobra sabes que no nos debemos dejar ver de nadie y que perderíamos algo de nuestro prestigio si nuestros lectores nos conociesen en carne y hueso! [441]

El autor muestra además un tono burlón frente a los tópicos pedagógicos, al presentar a Polichinela como pedante y disparatado maestro de escuela del país de Guiñolandia. El Cuadro II se inicia con una escena escolar en la que el juego de preguntas y respuestas se reduce al absurdo por las obsesivas aficiones de los alumnos

> POLICHINELA. Vamos a ver, alumno Arlequín, qué tal andamos hoy de matemáticas. Va al encerado y traza unos números. ¿Cuantos son 85 por 59?
> ARLEQUÍN. Cuatro a cero.
> POLICHI. ¿Qué dice usted?
> ARLEQ. Sí, señor, sí; por cuatro a cero venció ayer el *Crisping* al *Pantalón*.
> POLICHI. Con enfado. !Esto no puede ser!
> ARLEQ. ¿Cómo que no? Bien se ve que usted no presenció aquel *shot* magnífico.
> [...]
> POLICHI. Hoy nos toca lección de historia. Vamos a ver: ¿Recuerda usted en que año se firmó el tratado de Westfalia?
> COLOMBINA. No recuerdo yo que esa Westfalia haya filmado nada.
> POLICHI. [...] Bueno, dígame usted siquiera el nombre del esposo de Isabel la Católica.
> COLOMB. Rápidamente. !Douglas Fairbanks![442]

Con habilidad explota Bartolozzi en los cuadros siguientes los tópicos del mundo del fútbol, la radio y el cine, tres fenómenos que con gran fuerza habían irrumpido en la cultura de masas de su tiempo y, sin duda, eran referentes atractivos y novedosos para sus lectores infantiles. Finalmente, no falta el habitual

mensaje publicitario, cuando Pinocho felicita a los muñecos por su resolución de volver a la escuela y en recuerdo de su visita les regala "una colección completa de mis aventuras y una suscripción a mi semanario"

Pese a la ausencia de Pinocho entre sus personajes, *El duquesito de Rataplán*, "Comedia bufa representable" es quizá la pieza que más se acerca a las características de las estrenadas en el "Teatro Pinocho", como dramatización humorística de un cuento maravilloso. Con humor disparatado, Magda Donato desarrolla las desventuras del Duque de Rataplán, noble señor que ha quebrantado la "Ley del pescado frito" dictada por el caprichoso rey Pirulón, que suponía la pena capital a quien comiera pescado ante su regia presencia. El hijo del duque, Segismundo, de quien la princesa se enamora loca e inmediatamente, se ofrece a morir en lugar del padre pero demandando la concesión de tres deseos antes de la ejecución; por intercesión de la enamorada, el rey accede y Segismundo pide entonces todos los tesoros del reino, la mano de la princesita y, por último, que saquen los ojos de quienes hayan visto a su padre comer pescado. Al negar toda la corte haber presenciado tal hecho, el rey se ve obligado a perdonar al duque, mientras que Segismundo se convierte en príncipe y dueño de todas las riquezas del reino. Magda Donato acierta con un divertido tono de farsa burlesca, sometiendo a parodia a la disparatada y valleinclanesca corte del rey Pirulón, y se ajusta además a los esquemas del cuento tradicional eficazmente adaptados a la escena[443].

La experiencia de "El teatro de Pinocho" hubo de ser un valioso punto de referencia para el dibujante y su compañera a la hora de afrontar, cuatro años más tarde, la dirección de una empresa teatral en la que este teatro de papel debía convertirse en un verdadero retablo de marionetas, con toda la complejidad que tal empeño supondrá. Bartolozzi y Magda Donato desarrollarán entonces los esquemas de la farsa para adaptar algunas de las narraciones protagonizadas por Pinocho o Pipo y Pipa, recurriendo al mismo tono humorístico ensayado con pleno acierto en la sección teatral del semanario de Calleja. Por otra parte, el dibujante asumirá de alguna forma la estética que López Rubio había diseñado para los decorados en papel de la revista, aunque extremando el ingenuismo en sus muñecos y decorados.

3. El "Teatro Pinocho" (1929-1933).

En la Navidad de 1929 Salvador Bartolozzi inaugura en Madrid su "Teatro Pinocho", un espectáculo de guiñol cuya existencia se prolongó hasta cuatro temporadas, con notable éxito de público y crítica. El "Teatro Pinocho" mantuvo una gran vitalidad durante sus dos primeras temporadas, durante las cuales se estrenaron las siete obras que integraron su repertorio; en la primera temporada, se presentan en el teatro de la Comedia *Rataplán-rataplán* o *Una hazaña de Pinocho* (28-XII-1929), *Pipo Pipa y el dragón* (19-I-1930) y *En la isla embrujada* (16-I-1930) de Salvador Bartolozzi, *Luna lunera* o *Cigüeñitos en la torre* de *Elena Fortún* (16-I-1930), y *Taholí, Taholá y el brujo Pipirigallo* (6-III-1930) de Enrique Castillo, realizando además unas gira por provincias y una temporada de verano en el Retiro; en la temporada 1930-1931, en su nueva ubicación en el Teatro Español, el dibujante estrena *Pipo, Pipa y el gato tres pelos* (25-XII-1930) y *Pipo y Pipa, Pinocho y Pulgarcito en la Isla misteriosa* (11-I-1931) escrita ésta en colaboración con Cipriano Rivas Cherif. En su tercera y cuarta temporadas el grupo pierde este impulso inicial y se limita a reponer los títulos de mayor éxito, *Pipo y Pipa y el dragón* y *Pipo y Pipa y el Gato Tres Pelos* en los teatros Muñoz Seca (1931-1932), y Avenida y Beatriz (1932-1933).

En total, el "Teatro Pinocho" ofreció sesenta y una representaciones en Madrid. En su primer año el éxito alcanzado permitió prolongar las funciones hasta marzo —veintitrés representaciones del 29-XII-1931 a 19-III-1930— y regresar en verano al parque del Retiro —dieciocho representaciones desde el 29-VI al 27-VII-1930—; la temporada en el Español se ciñó a las fiestas de Pascua —ocho representaciones, del 25-XII-1930 al 25-I-1931—, y en el Muñoz Seca sólo se dieron cuatro funciones —del 25 al 27 de diciembre de 1931—; por fin, el último año el guiñol vuelve a funcionar durante el mes de enero —ocho representaciones, del 25-XII-1932 al 22-I-1933— y da paso sin solución de continuidad a la sustitución de los títeres por actores, que seguirán representando comedias protagonizadas por Pinocho y Pipo y Pipa, pero con un nuevo repertorio y ya sin el nombre de "Teatro Pinocho".

Los actores que dieron voz y movimiento a los muñecos del "Teatro Pinocho" bajo la dirección de Bartolozzi fueron cambiando en sucesivas temporadas: en la primera, el dibujante formó compañía para la presentación, en principio encabezada por Antonio Vico; en el Español, el guiñol se asocia a la Compañía de Margarita Xirgu; en el Muñoz Seca, a la compañía de Irene López Heredia, y en el Avenida y Beatriz, a la compañía Artigas-Collado.

Bartolozzi organiza las funciones del "Teatro Pinocho" como una fiesta infantil, incluyendo en sus programas, junto a las comedias, diversas atracciones en los intermedios para evitar tiempos muertos: recitaciones de cuentos, intervención de actores, números breves de marionetas así como sorteos o el reparto de regalos entre los niños, sobre todo los días festivos. Obviamente adecua las fechas y horarios de las funciones al público infantil, presentado el espectáculo todos los domingos y días festivos durante las fiestas navideñas, y en los meses siguientes, con distinta regularidad, los jueves y domingos; las sesiones comenzaban normalmente a las cuatro de la tarde —a las seis y media en alguna ocasión— y tenían una duración aproximada de dos horas. El precio, tres pesetas, no varía durante las cuatro temporadas, excepto en el Retiro donde la entrada costaba entre una peseta y ciento cincuenta céntimos[444].

3.1. Presentación del "Teatro Pinocho" en el Teatro de la Comedia (1929-1930).

El "Teatro Pinocho" arrancó con fuerza en su primera temporada, la más larga y activa. Durante casi tres meses, se celebraron veintitrés funciones, en las que se presentaron cinco obras, tres originales de Bartolozzi, una de *Elena Fortún* y la última de Enrique Castillo.

El *Heraldo de Madrid* da la primera noticia de la fundación del "Teatro Pinocho" en una breve nota informativa publicada el día 13 de diciembre:

> Salvador Bartolozzi, el notable artista, creador de Pinocho, Pipo y Pipa y otros seres fantásticos y regocijantes, y Antonio Vico, tan conocedor de los mecanismos teatrales, se han unido para fundar en Madrid un espectáculo que, aunque muy viejo, va a resultar aquí completamente nuevo.
>
> Este espectáculo es el guiñol infantil con sus primitivos procedimientos, embellecidos y artísticamente presentados por el arte de Bartolozzi, que ha hecho unos muñecos graciosísimos y ha pintado unas decoraciones admirables.
>
> Este espectáculo, que se llamará "Teatro Pinocho", será presentado al público el próximo día 24, día de Nochebuena, a las tres de la tarde en el teatro de la Comedia. A la inauguración del "Teatro Pinocho" es probable que el gran Jacinto Benavente contribuya con algún cuento o conferencia, pues ello ha sido solicitado por los iniciadores del espectáculo[445].

Pese a esta alusión a Antonio Vico como cofundador del grupo, ninguna de las posteriores informaciones hace referencia al actor. Tal vez éste cedió toda la responsabilidad a Bartolozzi o quizá surgió alguna divergencia en la orientación del guiñol; lo cierto es que en la temporada siguiente Vico fundó un nuevo teatro de títeres, competidor del dirigido por el dibujante. En posteriores reseñas figura como director de la compañía el propio Bartolozzi, con la colaboración de Magda Donato y un plantel de actores entre los que se encontraban María Calvo, Matilde Calvo, Emilia Urcola, Ildefonso Cuadrado, Leonor Urcola, María Collado, Arturo Paniagua, Amelia de Tejero, Francisco Tejero, José Ponzano, Carmen Clavijo y Mercedes de la Mata; Aquilino Calvo era el apuntador y Leopoldo Endériz el traspunte[446].

3.1.1. "Un arte de superingenuidad".

Cinco días antes de la presentación, la revista *Crónica* publicaba una entrevista en la que Bartolozzi, por boca de sus personajes Pinocho y Chapete, que respondían a un imaginario muñeco de guiñol, concreta las características y objetivos del nuevo espectáculo. Esta entrevista, titulada "Guiñol en la Comedia", podría considerarse un manifiesto *sui generis* del "Teatro Pinocho" y constituye un texto básico para comprender la orientación del guiñol de Salvador Bartolozzi:

> Nos recibe cariñosamente el señor Pinocho, que está metido en la mano derecha del formidable dibujante Salvador Bartolozzi, su creador; la izquierda se enfunda con Chapete [...]

-¿Cómo está usted, Pinocho?

-Trabajando mucho, querido Colorín -me contesta él, siempre movido por Bartolozzi-; mi guiñol se abrirá a los niños el día 24 de este mes, fecha de la Nochebuena, en el Teatro de la Comedia.

-¿Cómo se llamará?- le pregunto.

-Como yo: "Teatro Pinocho".

Chapete hace al oírlo un movimiento de resignación. Por lo visto se cree con categoría para dar su nombre a otro teatro.

-Y dígame usted: ¿de qué se trata?

-Se trata de un verdadero guiñol [...] un verdadero guiñol con muñecos de cartón movidos con las manos como usted y como yo. ¡Nada de equilibrismos ni de esos virtuosismos en el movimiento, que por buscar más agilidad entorpecen la acción!...

Aquí lo vamos a hacer con la máxima sencillez. Los muñecos responderemos a la teoría de las multiplicaciones: caracterizaciones que parezcan de brocha gorda, ya que con esa absoluta ingenuidad cabe hoy un arte perfectamente refinado e infantil; un arte... ¿cómo le diría yo?..., un arte de superingenuidad, si vale la frase.

-¿Y quien lo dirigirá?- le pregunto.

-Este caballero, que en definitiva es mi buen padre- dice volviéndose para señalar a Bartolozzi.

-¡Y mío!- grita Chapete.

-¿Cómo serán las obras representadas?

-¡Nada de literaturas!- grita Pinocho con grandes aspavientos-. Nada de esa literatura que se llama infantil, que encanta a los mayores y aburre indefectiblemente a los pequeños ¡Nada de filosofías ni lirismos anticuados, ocultos hipócritamente bajo la máscara de la ñoñez!... En este guiñol todo debe responder a un objeto único, al lado del cual todo me parece insoportable. Ese objeto único es divertir a la chiquillería; pero nada más que divertirla. No intentar educarla ni moralizarla, porque, como yo le he oído a Bartolozzi, la moral suprema está, para el niño en la risa franca, sincera, que brota espontáneamente sin segunda intención de ninguna clase.

[...] También Chapete está de acuerdo, y exclama lo que Bartolozzi le hace decir:

-A la vieja frase de "instruir deleitando" se debe sustituir con esta otra: "Mejorar divirtiendo", y es que, como el hombre, el niño que ríe sanamente se hace bueno; para un chiquillo, hay mayor elevación moral y espiritual en una carcajada sencilla y clara que en una moraleja triste o dulzona.

-Las obras -dice Pinocho- que se representen en mi guiñol se someterán única y exclusivamente a esta ideología, o, mejor dicho, falta de ideología. Esto no quiere decir, claro está que sean de risa contante; pueden interesar, conmover, entristecer...

-¡Poco, poco!- interrumpe Chapete.

-¡Naturalmente; podrán entristecer a ratos, aunque muy breves: lo que no deben hacer en ningún momento es aburrir.

-¡Por qué no harán lo mismo los hombres en su teatro y dejarse de filosofías!- añade Chapete.

-¡A callar tú!- grita el simpático Pinocho de las largas narices-. Déjame hablar a mí, que es con quien Colorín está celebrando la interviú.

-¿Y qué personajes saldrán en las obras? Supongo que como Bartolozzi, siempre que ha escrito y dibujado para chicos ha obtenido unos éxitos formidables, saldrán ustedes a escena: Chapete, Pipo y Pipa, y sobre todo, usted que ya casi es glorioso para los niños.

-¡Oh, ya lo creo que saldremos! ¡Yo tengo unas ganas!... Sí, sí; saldremos sus cuatro hijos. Pero creo que tiene pensado añadirnos muchos personajes: esos eternos tipos multiplicados ya por los siglos: las brujas, las princesitas, los reyes, los dragones... y hasta el Sol y la Luna, y los árboles y las casas...

-¡Bravo, ¡!Bravo! Yo tengo una gran ilusión por asistir... Usted sabe que los guiñolitos somos muy amigos de los niños; por eso he notado en ellos que ya les venía haciendo mucha falta este teatro muy para la gente menuda, donde los directores no se preocupen de lo que los señores con bigotazos les censure. Cada tarde de guiñol será como una isla de la risa en un mundo que fuera de niños solamente, ¿verdad? ¡Magnífico! Y dígame: además de las obras que escribirá Bartolozzi, que

> es sin duda, uno de los hombres que mejor ha conocido a la chiquillería, ¿Qué otras obras que pondrán ustedes en escena?
>
> -Creo que le han ofrecido comedias infantiles los dos grandes humoristas Wenceslao Fernández Flórez y Ramón Gómez de la Serna; Valentín Andrés, autor de *¡Tararí!*...; Julio de Hoyos, Tomás Borrás, que domina de hace tiempo el género; los cuentistas de chicos José López Rubio, y *Antoniorrobles* y las ilustres escritoras Magda Donato, María Luz Morales y *Elena Fortún*.
>
> -Opino yo -digo a Pinocho- que no ha de importar el nombre del autor si la obra no divierte de un modo infantil...
>
> -No le oigo decir otra cosa a Bartolozzi. No ha de importar el nombre del autor ni su talento ni aun el mérito literario de la obra; lo único que le interesa es que la comedia se preste a una representación animada y divertida.... [447]

En la línea del anteriormente citado artículo de Gabriel Greiner, Bartolozzi defiende el muñeco de guiñol como medio para conseguir la mayor simplicidad —"un arte de superingenuidad"—, y defiende una postura de ruptura radical frente al teatro para niños anterior —"nada de esa literatura que se llama infantil"—, en busca de lo que considera el ideal, el "mejorar divirtiendo", ante el que no valen los nombres ni el prestigio literario. Aunque elude las referencias explícitas, algunas alusiones expresan bien a las claras por un lado su total divergencia del teatro benaventino y, por otro, una dirección diferente a la perfección técnica de los títeres de Podrecca; Bartolozzi, a partir de sus propios planteamientos, se acerca más al concepto primitivo e ingenuo que García Lorca buscaba en el teatro de guiñol. Desde estos presupuestos el dibujante se sitúa en una actitud inusual respecto al mundo teatral madrileño, dando de lado a la jerarquía establecida de actores, críticos y autores, y considerando al público, al espectador infantil como único juez válido. Una actitud en busca de la espontaneidad del niño prefigurada por Ramón Gómez de la Serna en las comentadas "Opiniones de los niños" sobre su *Cuento de Calleja*.

La actitud antiliteraria, además del rechazo de las formas caducas de la literatura infantil, coincide con una tendencia del teatro más avanzado de la época, análoga a la encabezada por Gaston Baty. En un artículo publicado en 1927 en la sección teatral de *ABC* titulado "Contra el teatro literario" Azorín reseñaba un libro programático del director francés, *La máscara y el incensario*, y resumía su contenido en el lema "guerra al teatro literario"[448]; no se trataba de negar la importancia del texto en el teatro, sino de condenar su predominio abusivo y el descuido de los demás aspectos de la representación: el teatro debía concebirse a juicio de Baty como un "conjunto armónico de diversos elementos" integrado por el texto de la obra, el gesto del actor, el decorado, la luz y la música; de la misma forma, Bartolozzi considera esta armonía imprescindible para el teatro infantil: de nada servía el mérito literario ni el nombre del autor si la representación no era efectiva ni lograba captar la atención del niño y cumplía su objetivo de entretenerle y divertirle.

3.1.2. *Rataplán-rataplán* o *Una hazaña de Pinocho.*

El debut del "Teatro Pinocho" previsto para la Nochebuena de 1929 hubo de aplazarse hasta el sábado 28, día de los Santos Inocentes, a causa de algunos problemas de montaje del escenario. Una de las primeras gacetillas de la "Guía del espectador" de *ABC* (20-XII-1929) presentaba así el nuevo espectáculo:

> El día 25, a las tres y media de la tarde, primera representación del "Teatro Pinocho", guiñol infantil, dirigido por Bartolozzi. Estreno de una comedia en dos actos. Seis preciosas decoraciones, graciosísimos muñecos, interesante intermedio. El más bello y divertido espectáculo para niños [...]

Rataplán-rataplán o una hazaña de Pinocho, "cuento en dos actos" original de Salvador Bartolozzi se anuncia como "La más sensacional hazaña de Pinocho contra Chapete" (*ABC*, 12-I-1930) y es, con cierta seguridad, una adaptación a la escena de uno de los cuentos de la colección de Calleja, publicado en dos entregas: *Chapete en guerra con el país de la fantasía* y *Pinocho se transforma en bruja*[449]. Bartolozzi escoge certeramente para su primer espectáculo uno de sus más atractivos cuentos, en

el que, como se recordará, daba entrada a los célebres personajes clásicos de Perrault; así resume Hercé, en *El Sol*, el argumento:

> [...] el ogro, terrible enemigo de Pulgarcito; Barba Azul, el malvado; la bruja guardiana del ogro, las envidiosas hermanas de la Cenicienta, el lobo astuto que intentó engañar a la buena Caperucita. Y vemos en el ingenuo tabladillo la lucha de este ejército de maldad contra los que en los cuentos infantiles hacen el papel de los buenos, los que por su bondad o por su ingenuidad cayeron en las garras de los otros; la bella durmiente, la inocente Caperucita, que florece como una sencilla flor roja en el bosque nevado mientras oye las falsas razones del taimado lobo; Cenicienta, con su pie breve y lindo, huyendo de la felicidad, como asustada de haber sido feliz unos minutos en su vida mísera; Pulgarcito, minúsculo y ágil, siempre huyendo del voraz apetito del ogro, y por último Pinocho, el héroe de nuestros días, que ha venido a aumentar la lista de los héroes infantiles. Con su audacia, más moderno que sus compañeros de fábula, no emplea en sus correrías ni la escoba de la bruja ni las botas de cien leguas de Pulgarcito. Héroe del tiempo, vuela en avión o devora kilómetros en potente "auto".
>
> Pinocho en la farsa ayer tarde estrenada, triunfa con su ingenio y salva a sus simpáticos compañeros de las manos de sus enemigos que se proponían nada menos que variar el final de todos los cuentos infantiles y que en ellos triunfara el mal ¡Como en la vida real!!!... [450]

La crítica teatral acogió el espectáculo muy favorablemente, reconociendo el pleno acierto de su director. En *La Voz,* Melchor Fernández Almagro coincide con la opinión de Bartolozzi respecto al derecho de los niños a la franca diversión y al entretenimiento, sin otro tipo de preocupaciones, y refleja en su crónica la feliz realización de tal propósito:

> Nada mejor que un niño para opinar sobre la iniciativa felicísima -a nuestro juicio- de Salvador Bartolozzi, entusiasta poblador de mundos infantiles, colaborando asiduamente en las revistas que han creado y difundido esta saludable mitología de buen color de rosa, y organizando el "Teatro Pinocho" que ha congregado niños incontables en la sala de la Comedia, ganada de esta suerte para la causa de una auténtica inocencia. Pues bien: este público infantil palmoteó lleno de gozo y se mostró interesadísimo ante la farsa que le fue exhibida: *Rataplán-rataplán* o *Una hazaña de Pinocho*, ideada en su factura literaria, y dispuesta en adecuado escenario por el múltiple artista Bartolozzi, rector de muñecos, que logró su objetivo: disciplinarlos, no obstante las múltiples procedencias, y hacerles servir, en conjunto eficacísimo, de solaz pascual a niñas y niños de la corte... Y a las personas mayores también ¿Quién no sentía revivir, en efecto, la vieja melodía, siempre encantadora de la propia infancia?... Héroes de romance popular o canción de corro; personajes de Andersen o Perrault, entran en la composición de este retablillo guiñolesco que entretiene alegre y despreocupadamente, sin pruritos pedagógicos, ni visible empeño aleccionador. "Pasar el rato" ¿No es este, quizá el primer derecho del niño?... La mejor enseñanza es transmitirle la dosis posible de buen humor. Lo demás le será servido, de añadidura... Ya es bastante que, por lo pronto, aprendan los niños a regocijarse. Caperucita y Barba Azul, la Cenicienta, y Pulgarcito, Pinocho y Chapete, el lobo, la bruja, el ogro de los cuentos, movidos con experta mano por Bartolozzi, dieron el éxito apetecido a la farsa, lúcidamente asistida por excelente plástica[451].

Más expresivo resultaba el citado Hercé en su repudio de la manía de instruir aburriendo al niño y en su elogio del "Teatro Pinocho".

> Siempre que se intenta distraer al niño se hace con el prejuicio de procurar que, bajo la distracción, se esconda un fondo instructivo o moral. Si es en el cinematógrafo -programa infantil- el niño tiene que presenciar la fabricación de la mantequilla o la vida íntima del gusano de seda; y si se trata de una de esas obras teatrales escritas expresamente para la niñez, el autor se esforzará en que cada frase sea una saludable sentencia y el pequeño salga convencido del teatro de que hay que respetar a los mayores y comer sin glotonería. Pero el niño, que tiene derecho a una risa franca, sin

complicaciones psicológicas, se aburre y detesta el mal llamado teatro infantil como si se tratase de aceite de ricino.

Bartolozzi -el gran artista a quien tanto deben los niños españoles- ha salido al paso a este absurdo, presentando un guiñol ingenuo, primitivo y gracioso, donde los pequeños ven triunfar a Pinocho, el héroe de cien hazañas en lucha con Chapete su eterno rival.

[...] El público, totalmente infantil (¡qué delicioso público!), aplaudió y rió con entusiasmo de personas mayores. Alegría sana, solo turbada por los llantos de algún exigente que quería llevarse a casa los lindos muñecos de la farsa.

En vista del éxito feliz de este ensayo, creemos que el guiñol infantil debe de ser permanente.

No todo ha de ser puericultura y vacunas: deleitar al niño es un deber tan santo como educarle.

Por su parte, el crítico de *El Imparcial* apunta la necesidad de la simplicidad y la renuncia al público adulto como condiciones indispensables para el éxito de un espectáculo para niños:

El espectáculo tuvo la aceptación que merecía, y que tendrá siempre que no se intente atraer a los niños mayores, buscando complicaciones literarias. Bartolozzi, que tiene larga experiencia en el asunto, sabrá evitarlo[452].

En *El Liberal*, Pérez Ferrero recuerda los anteriores éxitos como escenógrafo y cuentista del director del "Teatro Pinocho"; un espectáculo que, en su opinión, por sus aciertos literarios y plásticos superaba a muchas de las obras para adultos habituales en las carteleras madrileñas:

El héroe mudo, casi oculto, de tantas jornadas teatrales, ese héroe que subsiste y que el público suele pedir con más insistencia cuando la obra, en franca caída, pugna por sostenerse en los lienzos de unas buenas decoraciones, ha tomado la palabra y el hilo de los hechos desde el ventanal -escenario- de un teatro de niños.

Se trata de Salvador Bartolozzi, que ha querido ofrecer a la menuda gente la mejor ilusión de sus propios felices años, un poco transformada en casi palpable, y desde luego muy visible realidad. El, que acogió a Pinocho en los tiempos en que apenas era un pobre muñeco de palo con escaso carácter y lo fue afinando hasta convertirle en el protagonista de maravillosos cuentos y aventuras, le ha considerado ahora capaz de enfrentarse con sus diminutos admiradores y de realizar ante sus ojos y a escasos metros de distancia algunas de sus hazañas prodigiosas. Así, una enorme expectación a sala rebosante, aguardaba las frases del comienzo, el "pues señor" que no podía faltar y que es como el copete de crema en esos altos pasteles que muchas veces quitan de deseo o de indigestión el sueño de los niños.

Las primeras palabras han sido, pues, dichas por el protagonista -el sin par Pinocho- en el balcón de una casita en la orla del rojo telón. Una orla con el gato con botas, con un árbol de navidad, con juguetes carnavalescos... Un marco digno de lo que un minuto más tarde se iba a poder admirar [...]

El cuento se ha desarrollado con intervenciones de la sala. Admirativas. Reconocedoras ("¡Esa es la bruja!"). Interrogantes...

[...]Total que ya tienen Madrid un Guiñol adecuado a sus merecimientos y superior, en su sitio, naturalmente, a la mayor parte del teatro que para grandes se representa.

La tarde del día de inocentes ha sido feliz para los niños y para los críticos.[...]

Como único pero, Pérez Ferrero concluye sugiriendo una mayor brevedad en las funciones:

Y ahora una advertencia. La única, primera y última. Debe acortarse en un par de escenas o tres el modelo que parece regir para las obras. Los chicos no se irán completamente repletos. Y volverán cuantas veces anuncia sus funciones el Sr. Bartolozzi. Y los grandes, críticos o no, volverán también[453].

Defectos más graves, que revelan la inexperiencia de la compañía, advierte José Alsina, quien, no obstante, felicita a Bartolozzi por llenar el largo vacío del guiñol en Madrid y aboga por la continuidad de su iniciativa:

> [...] Y hay que registrar el acierto del ilustre artista que dirige el "Teatro Pinocho", tanto en la composición humorística e ingenua de la reducida embocadura, como en la síntesis fácilmente asequible del decorado. En cambio, nos parecieron excesivamente toscos y primitivos, en su mecánica, los muñecos, manejados además con tan escaso esmero, que en ocasiones estaban a punto de desaparecer en el fondo insondable del minúsculo escenario, sin perjuicio de seguir hablando, como si tal cosa. Quien recuerde aquel guiñol perfecto que llevó al "Palace" Enrique López Marín, instalación tan espléndida como asombrosa en sus mecánicas, sin hablar de los "Piccoli" de Podrecca, hallará cierto retroceso en el teatro de Bartolozzi al brindarse a los niños que han gustado de las maravillas de la juguetería moderna.
>
> En cuanto a la pieza estrenada [...] es de justicia consignar que divirtió bastante a los pequeños concurrentes, a juzgar por sus aplausos, pues no en vano se hallaban entre antiguos conocidos discretamente presentados, que además tenían el buen gusto de no abrumarlos con sentencias ni moralejas. [...] ¡!Bien venidos sean por lo tanto, perdonadas unas deficiencias fácilmente subsanables, pues lo importante es la ternura y el arte que los preside, estos títeres de Bartolozzi! Porque también podrá deleitar a los grandes aniñándolos[454].

División de opiniones suscitó la actuación en los intermedios de la actriz Natividad Zaro quien, caracterizada como la popular muñeca Pirula de la revista *Pinocho*, entablaba diálogos con los niños y recitaba cuentos chistes y fábulas. Como el columnista de *Heraldo de Madrid*, la mayoría de los críticos encomiaron su intervención:

> En un intermedio Natividad Zaro, con generosa gentileza, se prestó a ser un muñeco más -una linda muñeca- en su papel de Pirula, al que dio toda la emoción ingenua de que es capaz su experiencia[455].

Solo Hercé sorprende por su irónica descalificación de la joven actriz:

> Natividad Zaro, en un intermedio, intentó ser un muñeco más. Una sobrecarga de ingenuidad le hizo quedarse en un semioscuro término: ni actriz ni muñeco. Esta traviesa Pirula, del innecesario intermedio nos sume en un mar de dudas. Descentrada de la farsa, no sabemos donde colocarla: si entre los buenos o si entre los malos... : se ríe de sus papás y lleva unos pantalones de pésimo gusto. Decididamente, pertenece al grupo de los malos[456].

Al margen de las comprensibles debilidades de un espectáculo recién creado, el "Teatro Pinocho" alcanzó un halagüeño éxito en su debut y las revistas gráficas de mayor difusión prestaron una singular atención a la empresa de Bartolozzi —colaborador asiduo de todas ellas— dedicándole en estas amplios reportajes fotográficos y lisonjeros comentarios. Así, *Nuevo Mundo* aplaude la traslación al tablado de títeres de la proverbial elegancia de estilo del popular dibujante:

> Bartolozzi "el amigo de los niños", el papá de Pinocho, ha hecho a su hijo empresario, actor y autor, Shakespeare del siglo XX, y nos ha ofrecido en la Comedia el "Teatro Pinocho".
>
> Pero Bartolozzi es, sobre todo un espíritu de artista aristocráticamente enamorado de la belleza y poco propicio a convertirla, deshonrándola, en arma de combate, y nos ha dado el guignol tal y como le vio a través de su temperamento de dibujante eximio, perceptor de quintaesencias en las líneas sutiles; un guignol estilizado, en que Pinocho alterna con las heroínas de Perrault, y hasta cuando falta al respeto lo hace con elegancia y sutileza... Bartolozzi, que sabe aniñar su espíritu sublimando su arte, ha hecho, una vez más obra de belleza, y niños y grandes le pagarán la merced con aplausos y amor[457].

La misma revista destaca al dibujante madrileño tres números más adelante, en su sección "Figuras del teatro en Madrid" con una caricatura de Fresno acompañada del siguiente comentario:

> El éxito se ha hecho compañero de la temporada del teatro infantil que Salvador Bartolozzi, nuestro gran amigo, está realizando en la Comedia. El "Teatro Pinocho" es ya en nuestro panorama escénico, un teatro de primera categoría. Y en él -el dúo no es frecuente- se unen la calidad magnífica del espectáculo y el favor del público. Un público que no es sólo de niños, sino también de "grandes" porque las obras imaginadas y animadas de Bartolozzi logran tener esa doble belleza[458].

También dedican reportajes al guiñol *La Esfera* y *Blanco y Negro*, esta con un atractivo reportaje fotográfico de cuatro páginas en su sección de "Actualidades teatrales":

> Salvador Bartolozzi que se ha especializado en el arte de los muñecos, ha conseguido ahora un triunfo en esta literatura de la infancia. *Rataplán-rataplán* nos retrae a los mayores a la encantada niñez y ofrece a los niños un espectáculo encantador. ¡Con qué alborozo siguen estos la hazañas de esas figuras familiares que se les aparecen en sueños! Bartolozzi ha sido el literato y el técnico del "Teatro Pinocho" [...] como dibujante y artista su triunfo iguala el del dramaturgo[459].

3.1.3. *Pipo, Pipa y el dragón*.

El domingo 19 de enero tuvo lugar en la Comedia el segundo estreno del "Teatro Pinocho": *Pipo, Pipa y el dragón*. Esta pieza, y en general todas las protagonizadas por el niño y su perrita, posee el atractivo adicional de la traslación a la escena del lenguaje de la historieta y es, quizá, uno de los primeros casos de este tipo de adaptaciones, tan habituales en el cine de animación norteamericano. Remiten a algunos episodios de *Estampa*, y en especial a las conocidas aventuras exóticas, los títulos de los cuadros en que se divide la obrita citados por las gacetillas de *ABC*: "La duquesa Marilinda", "Cueva de la bruja Pirulí", "El saco de la bruja", "Pipo y Pipa", "Tatú se va a la guerra", "Entre salvajes", "A la caldera", "El terrible dragón" y "Epílogo"[460]; previsiblemente, Bartolozzi hilvanando motivos de distintas aventuras construye la obra cuya trama detalla Hercé en su reseña de *El Sol* :

> En la farsa estrenada, los graciosos fantoches Pipo y Pipa corren atrevidas aventuras para desencantar a la ingenua Marilinda, La duquesita convertida en dragón por las malas artes de la bruja Pirulí y su duende Bichilín. En sus divertidas peripecias caen en manos del Rey Betún, un antropófago que los condena a servir de entremés digestivo en su pantagruélica comida. Pero al fin triunfan de estos fieros males, dan muerte al dragón y devuelven -entre la jubilosa alegría de los pequeños- a la bella Marilinda al lado de sus padres, donde hacen rabiar una vez más con sus travesuras a la severa institutriz. [461]

Aunque no aparece citada en carteleras o gacetillas, varias reseñas hacen referencia a la colaboración en la escritura de la farsa de Magda Donato; así, el crítico de *Heraldo de Madrid* advierte la huella de la compañera de Bartolozzi y anima a participar en la empresa a otros escritores jóvenes para consolidar el guiñol madrileño impulsado por el dibujante:

> El éxito de los primeros intentos ha animado al gran dibujante Salvador Bartolozzi a repetir la aventura de su guiñol infantil. Y ahora ha estrenado en la Comedia -en el guiñol de la Comedia- una segunda obra, de la que son protagonistas los dos popularísimos muñecos de *Estampa*, Pipo y Pipa.
>
> Esta obra, -en la que se advierte la huella de ese fino espíritu de mujer que es Magda Donato- encantó sobremanera a la gente menuda. Sin que esto sea decir que las graciosas aventuras que corren Pipo y Pipa para desencantar a Marilinda carezcan de la pasión suficiente de interés para entretener también a los grandes, acompañantes forzosos de los pequeños espectadores. Precisamente, el toque de acierto en estas obras estriba en divertir a los niños sin cansar a los mayores, que son, en definitiva, quienes han de pagar los boletos en taquilla [...]
>
> Bartolozzi merece un aplauso. Y merece también que los jóvenes escritores -Manuel Abril, José López Rubio, Eduardo Ugarte, *Antoniorrobles*, Claudio de la Torre, Valentín Andrés Álvarez, etc.-

le ayuden con su colaboración. Es decir, que se cree en Madrid un tipo permanente de guiñol para los niños[462].

En coincidencia total con las opiniones de su colega, en la reseña ya citada Hercé valora la colaboración de Magda Donato y reitera su llamamiento a los nuevos autores:

El éxito que alcanzó el ensayo de "guignol" infantil ha movido a la Empresa de la Comedia y al gran artista Salvador Bartolozzi a proseguir esta obra verdaderamente meritoria en pro de que los niños tengan su teatro. Un teatro infantil primitivo e ingenuo, que los mantiene en un constante y saludable diversión durante las dos horas que dura el espectáculo.

Esta segunda obra del Teatro Pinocho, estrenada el domingo por la tarde ante un público compuesto en su totalidad por centenares de niños, es infinitamente superior -en gracia e interés- a la primera, teniendo además sobre ésta la ventaja de que sus protagonistas están más cerca del gusto infantil actual que Caperucita Roja, Pulgarcito, el ogro y otros personajes que pudiéramos llamar heredados. Pipo, el travieso aventurero, y Pipa, su perra fiel e inteligente son los héroes infantiles del día. Muchos de los asistentes han comenzado sus balbuceos silábicos ante sus peregrinas aventuras.

[...] Este es el cuento que ahora se representa, y en el que se ve como un fino destello la huella amable y femenina de Magda Donato, la colaboradora espiritual del gran dibujante.

Cooperaron al gran éxito obtenido la graciosa factura en los muñecos, el entonado decorado de todos los cuadros, resaltando por su visualidad los de la isla africana, y los actores que bajo el tabladillo daban vida a los personajes.

De estos actores se destacaron las señoras de la Mata y Urcola y el Sr. Tejero.

Y ya encauzado el "guignol" infantil, esperemos de nuestros jóvenes escritores un repertorio digno de este escenario, que merece el respeto -como toda obra buena- y el cariño más cordial·

Por su parte, el crítico de *El Liberal* cifra el acierto de Bartolozzi en su declarado propósito de renunciar al público adulto, algo que, paradójicamente, aumentaba el encanto del espectáculo para los mayores:

Sin ninguna concesión a los mayores, ha sabido Bartolozzi urdir y presentar una comedieta grotesca con aquellos populares personajes de cuento, que hizo las delicias de los centenares de niños que asistían a la representación.

Es muy original este teatrito. Al fin ha encontrado la gente menuda un ambiente adecuado a sus gustos y a su temperamento.

Por cierto, que a los demás también nos produjo impresión el guiñol de Bartolozzi. tanto que salimos de la Comedia dispuestos a asegurar a nuestra amistades que las brujas existen.

Suponemos que se continuará[463].

3.1.4. *Luna lunera* o *Cigüeñitos en la torre* y *En la isla embrujada*.

El tercer espectáculo del "Teatro Pinocho" se presentó el domingo 16 de febrero, con un programa cuyos atractivos subrayan las gacetillas —"Nuevo decorado, preciosos muñecos, sorprendentes trucos" (*ABC* ,16-II-1930)—, compuesto de dos piezas: *Luna lunera o Cigüeñitos en la torre*, primer estreno en el teatro de una obra de *Elena Fortún*, y *En la isla embrujada*, de Salvador Bartolozzi. Apenas hay datos significativos de la pieza del dibujante, una comedia en cinco cuatros protagonizada por Pipo y Pipa, a propósito de la cual las reseñas coinciden en señalar los sorprendentes trucos escenográficos, como se verá en el apartado correspondiente; Por contra, la "comedia en un acto y cuatro cuadros" de *Elena Fortún* (Encarnación Aragoneses) es la única de las obra estrenadas en el "Teatro Pinocho" de la que existe una versión publicada, la incluida en la recopilación *Teatro para Niños* (1942)[464].

Elena Fortún aprovecha en *Luna lunera* o *Cigüeñitos en la torre* diversos motivos procedentes del cuento tradicional e hilvana una divertida pieza con diálogos humorísticos en los que se mezcla hábilmente el tono poético y los giros coloquiales. El argumento de este cuento dramatizado resulta muy entretenido e ingenioso: En el primer cuadro, la Bruja Marimandona, prisionera en un palacio fantástico y

en espera de su ejecución en el patíbulo urde un embuste para salvar su vida; promete a la inocente reina Bonifacia recuperar tres objetos perdido: las gafas del Rey Tiburcio, la peluca de la Dama Juana y la trompetilla del Preceptor sordo. Sin embargo, cuando queda libre, deja sin sentido a la reina y, cambiando sus vestidos, la pone en su lugar en el cadalso. Interviene entonces la Luna, que salva a Bonifacia y la lleva con ella hasta el cielo. Los tres objetos desaparecidos se encuentran en realidad en el interior del caballo de madera Galopón, donde el travieso príncipe Pepito los escondió; el caballito, viejo y estropeado, huye temiendo que lo tiren a la basura y la Luna le acoge lo mismo que a la reina; pero, al subir al cielo, los tres objetos caen en un nido donde tres cigüeñitos esperan a su madre en el tejado del palacio. En el cuadro segundo, el miope rey Tiburcio sufre atormentado por la bruja disfrazada de reina, quien además ordena a su búho Ataulfo y a unos ladrones buscar al principito para comerse su corazón con tomate; pero también a Pepito le protege la Luna y lo lleva junto a su madre en el momento de mayor peligro. Mientras tanto, los hijos de la bruja, Cascarrabias, Chiriritas y Curcusí, suben al nido y encuentran los objetos perdidos de palacio, maltratando a los pequeños cigüeñitos; pronto son castigados cuando llega la cigüeña y los tira de la torre. Por fin, en el cuadro final, la Luna se presenta ante el Rey para devolverle sus gafas y para hacer regresar a todos los personajes que ocultaba en su interior. Restituido el orden en el reino, Tiburcio premia a todos aquellos que sufrieron las travesuras de la bruja, y ésta queda en poder de la Luna que la lleva a rastras para castigarla.

Elena Fortún construye una eficaz comedia con diálogos muy vivos y sencillos y numerosas canciones populares infantiles hábilmente intercaladas en el texto; justamente, este último ingrediente era habitual en todas las obras presentadas en el "Teatro Pinocho", como señalaba la propia Magda Donato en una entrevista publicada al final de esta temporada:

> [...] ninguno de los cantos musicales que ilustran las obras pertenece al teatro de las personas mayores. ¡Nada de Zarzuelas! Pinocho tiene muy buen gusto y no quiere oír en su teatro más que canciones populares infantiles: *San Serenín del Monte, Ya se murió el burro... Mambrú se fue a la guerra... Ambo-ató-mata-rile-rileró.* [465]

En general el estilo y los recursos que pone en juego la creadora de Celia parecen muy próximos a los utilizados por Bartolozzi y Magda Donato en sus obras. Presta atención especial a aquellos aspectos que refuerzan la adecuación de la intriga al retablo guiñolesco, como los continuos golpetazos entre los personajes, o la inclusión originales efectos de escenografía:

> [...] la Luna saca la lengua, que es una rampa luminosa que llega al centro de la escena, y por ella suben todos cantando [...] Cuando llegan a cierta altura la Luna saca una mano y se los va tragando a todos. Después la Luna se queda sentada en el alféizar, riéndose con toda su boca[466].

Sirviendo asimismo al espíritu del guiñol, *Elena Fortún* da pie en los diálogos a la intervención del público: al principio del último cuadro, el Rey pregunta a los niños por el paradero de Pepito; después, el policía Miau les pide consejo, sin darse cuenta que en ese momento su rabo se está quemando; incluso, al final de la obra, el miope Tiburcio se permite increpar a los espectadores por no haberle avisado de todo el engaño desde el principio:

> REY: (Dirigiéndose al público)
> Respetable público: son ustedes unos pazguatos
> Si cuando la Marimandona
> puso el capirucho a mi señora
> me hubieran avisado,
> nada de esto hubiera pasado,
> y yo me hubiera ahorrado
> los buenos linternazos
> que la bruja me ha dado.
> El príncipe Pepito no se hubiera perdido
> A la Bruja hubiéramos quemado

y todo se habría arreglado[467].

Es previsible el efecto de estas palabras: las réplicas airadas de los niños y el recuerdo de todos los pormenores de la obra.

Entre las reseñas de esta nueva función destaca la de Enrique Díez-Canedo, que por primera vez asistía al "Teatro Pinocho". El crítico valora positivamente el espectáculo y las obras estrenadas, mostrándose especialmente atento a la reacción del público infantil y acatando su opinión más allá de las reservas que un adulto pudiera advertir:

El cronista confiesa que aún no le había sido posible presenciar ninguna representación del teatrito de Salvador Bartolozzi, que plantado en la comedia llama a los niños y no rechaza a las personas mayores. Confiesa también que durante toda la representación estuvo distraído, fijándose no tanto en el escenario como en el público quería recoger elementos de juicio, porque una persona mayor, habituada al que llaman teatro para personas mayores pasa demasiado bruscamente a un concepto más sencillo, y quizá más profundo, del arte teatral [...]

Las personas mayores podrán decir que aún es susceptible el pequeño escenario de mejor ajuste, de mayor rapidez en las mutaciones, de más claridad en las voces del guiñol. Las risas, los comentarios en voz alta, las intervenciones a gritos, los contentos de coro con que el público de chiquillos acoge cada escena le tranquiliza y conforta. Los pequeños rompen a aplaudir con manos y pies; en su edad no se ha hecho todavía la distinción que es exclusiva de personas mayores. Así no es aprendizaje de malas costumbres sino libre demostración de entusiasmo lo que mueve rítmicamente manecitas y pies en solicitud de que aparezcan de nuevo los héroes de trapo y cartón en el escenario oculto unos momentos por la roja cortina.

Elena Fortún, autora de la farsa estrenada; Salvador Bartolozzi y sus cooperadores recibieron sin duda esas demostraciones de alegría como un estímulo para perseverar en la obra emprendida como una seguridad de éxitos aún más lisonjeros.[468]

Más superficiales son los comentarios de *ABC* o *Blanco y Negro*, que aprovecha para felicitar a la habitual colaboradora de su suplemento infantil y estimular a los responsables del espectáculo:

El retablo de polichinelas, que con tanto éxito dirige Salvador Bartolozzi, renovó su programa, con gran regocijo del publico infantil, al estrenarse en la tarde del domingo, dos cuentos: *Luna lunera* o *Cigüeñitos en la torre* de *Elena Fortún* y *En la isla embrujada*, fantástica historieta en acción, de Bartolozzi. Una y otra obritas gustaron extraordinariamente a la gente menuda, que palmoteó jubilosa las divertidas aventuras guiñolescas. El decorado y los nuevos muñecos acreditan una vez más el buen gusto de Bartolozzi[469].

...

Conocida de nuestros lectores es la personalidad literaria de *Elena Fortún*, que en las páginas semanales de nuestra sección Gente Menuda da constantes pruebas preciosas de su variado y fino talento.

En *Luna Lunera*, y con los tipos tan conocidos del público infantil, desarrolla una fábula llena de interés [...] al través de sus escenas adviértense buenas cualidades de poesía folklórica, y en toda la obra van de la mano el arte y el buen gusto, y sobre todo, una dulce ingenuidad infantil de notorio encanto y eficacia.

[...] He aquí un espectáculo interesante y simpático al que no debe en modo alguno, regateársele el aplauso, en su doble aspecto de galardón por lo ya conseguido y de estímulo y acicate para nuevas obras[471].

En el mismo tono, *El Liberal* dedica una breve nota al estreno, y concluye:

Ya se ha hecho indispensable ese espectáculo. Los niños necesitaban el estímulo infantil de un artista y lo han encontrado. [471]

3.1.5. *Taholí, Taholá y el brujo Pipirigallo.* El final de la temporada y las representaciones en el Retiro.

El 6 de marzo se presentó el último estreno del "Teatro Pinocho" en la Comedia: *Taholí, Taholá y el brujo Pipirigallo*, original de Enrique Castillo, escritor y dibujante colaborador de Bartolozzi en el semanario *Pinocho*. Sin embargo, al contrario que los estrenos anteriores, la obra pasó desapercibida para la prensa de la época, que apenas le dedica comentarios.

La compañía se despidió de Madrid el 19 de marzo para iniciar gira por provincias[472] y regresó en julio para ofrecer una breve temporada de verano en un escenario al aire libre en los jardines del Buen Retiro, el feudo tradicional del guiñol madrileño. En este escenario se repusieron *Rataplán-rataplán, Taholí, taholá y el brujo Pipirigallo y Pipo y Pipa y el dragón* en dos funciones diarias, más breves que en la Comedia —de una hora de duración—, algunas dedicadas a los niños de las escuelas municipales madrileñas. Este nuevo horario conllevaba la adaptación de las obras representadas, al menos en el caso de *Pipo y Pipa y el dragón*, que se anuncia "refundida en un acto". La revista gráfica *Crónica* dedicó al teatrito un reportaje con interesantes fotografías que muestran a Salvador Bartolozzi frente al escenario, los actores en el interior del tablado y el público infantil que asistía a las representaciones del Retiro; el autor, J. G. Olmedilla, tras detallar algunos aspectos del funcionamiento del guiñol, reivindica el teatro a cielo abierto como propio del publico infantil:

> [...] sabed que es vuestro en absoluto, que sois vosotros el verdadero y único público que tiene derecho a su disfrute. Bastante os cohiben las personas adultas en los otros teatros, donde no dejan ni que os mováis, y hasta os quieren expulsar cuando os aburrís muy a las claras[473].

3.2. El "Teatro Pinocho" y la compañía de Margarita Xirgu en el teatro Español (1930-1931).

Tras el rotundo éxito de la primera temporada, el "Teatro Pinocho" se trasladó en las Navidades de 1930-1931 al Español, en una campaña iniciada con excelentes expectativas —incluido el proyecto de representaciones para adultos—, a la postre sólo en parte satisfechas: se estrenaron con éxito dos nuevas obras pero se redujo notablemente el numero de representaciones.

Según una nota del *Heraldo de Madrid*, que anunciaba la colaboración de José Zamora con una pieza original para la función inaugural del "Teatro Pinocho" en el teatro de la Comedia, el cambio de emplazamiento no estaba todavía previsto en noviembre[474]. Sin embargo, la llegada al Español de la compañía de Margarita Xirgu y de su asesor Cipriano Rivas Cherif pudo influir en el ánimo de Bartolozzi: por iniciativa del director madrileño, el dibujante —ya por entonces habitual colaborador en las distintas tentativas teatrales de aquel— trasladó al Español su guiñol confiando en la consolidación de su empresa con el respaldo de la primera compañía madrileña. La intención de Rivas Cherif, como se verá con mayor detalle, era la de cumplir su ya antiguo proyecto de organizar funciones de títeres para el público adulto; no obstante, participó igualmente en la organización de las funciones para niños y escribió una de las nuevas comedias en colaboración con Bartolozzi. Por su parte, la empresa de la Comedia sustituyó el "Teatro Pinocho" por otro espectáculo de guiñol infantil dirigido por Antonio Vico, con el nombre de "Guiñol Pulgarcito".

Durante la temporada en el Español "El Teatro Pinocho" no alteró en lo fundamental el discurrir festivo de sus funciones; como único cambio significativo, se incluyó en los intermedios un número cómico protagonizado por dos fantoches de guiñol, el clown Cucurucho y el tonto Pelele, de graciosa y espléndida factura.

3.2.1. *Pipo, Pipa y el gato Trespelos* .

Luis Calvo daba la primicia a mediados de diciembre del traslado al Español del "Teatro Pinocho", informando acerca de los primeros ensayos de una nueva obra:

> Por si esta vez era poco, el "Teatro Pinocho", de Salvador Bartolozzi, al que este año se une también la actividad teatral de Rivas Cherif, traslada su sede a la compañía de Margarita Xirgu, y, por

> lo tanto, en el Teatro Español, hará las próximas fiestas de Pascua, sus funciones especiales para niños, a primera hora de la tarde. Será inauguración de esta nueva temporada el día de Navidad, con el estreno de un magnífico cuento dramático *Pipo, Pipa y el gato Trespelos*. Ya ha sido leída la obra a la compañía, y ha tenido un éxito clamoroso de risa[475].

La presentación simultánea del competidor "Guiñol Pulgarcito" en el teatro de la Comedia, obligó a los responsables del Español a aclarar en las gacetillas la ubicación del "verdadero" guiñol de Bartolozzi:

> El verdadero guiñol Pinocho, el de Salvador Bartolozzi, que tanto éxito tuvo el año pasado, se ha trasladado al Español, con Margarita Xirgu. ("Guía del Espectador", *ABC*, 23-XII-1930)

> "Teatro Pinocho". -El verdadero, el auténtico, el sin trampa ni cartón, el de Bartolozzi, en fin, está en el Español, donde ha obtenido un éxito clamoroso ("Guía del Espectador", *ABC*, 28-XII-1930)

En algunos casos, parecen escritas con el particular tono del dibujante:

> Niños, en vez de llorar cuando llegáis al "Teatro Pinocho" y no hay billetes, decidle desde hoy a vuestros papás que los encargue en contaduría [...].("Guía del Espectador", *ABC*, 30-XII-1930)

La obra presentada en el coliseo municipal, *Pipo y Pipa y el Gato Trespelos* es una nueva dramatización de un cuento maravilloso protagonizado por los héroes de *Estampa*, en este caso enfrentados a la tarea tradicional de romper el maleficio de Perlina, la princesa que nunca rió. El dato del título y algunas de las reseñas permiten aventurar que la obra estrenada coincide básicamente con la publicada en la colección *Aventuras Maravillosas de Pipo y Pipa* en las entregas tituladas *Pipo y Pipa en busca del Gato Peloimedio* y *Pipo y Pipa y el caballo de dos cabezas* (1933); como se indicó, de manera excepcional, Bartolozzi publicaba en la colección una pieza teatral, una comedia en catorce cuadros —previsiblemente ampliada respecto a la pieza del guiñol— que, a su vez, recoge episodios de la colección "Pinocho" y de las historietas de *Estampa*.

Se plantea el conflicto de la princesa triste en los primeros cuadros de *Pipo y Pipa en busca del Gato Peloimedio*: en la corte de Pimpirulandia, los monarcas Sisebuto y Ataulfa buscan el remedio del mal que aqueja a su hija Perlina y recurren sin éxito a la ciencia de los doctores Pildorilla, Triquitraque y Peluquín, charlatanes y ridículos discípulos de Pero Grullo. Ante la desesperación de los reyes, hace su aparición un personaje maravilloso, Lunalinda, la hija de la Luna, con la solución: la princesa sólo reirá si traen a su presencia al gato Peloimedio. Sin embargo, quien intente llegar hasta el prodigioso animal deberá superar tres difíciles pruebas: atravesar el bosque del Coco, cruzar el lago del Cocodrilo Azul y liberar al felino del castillo del Ogro Dontragón. Aceptan el reto tres fanfarrones, Basca, Rabia y Calandrajo, pero también Pipo y Pipa, recién llegados de Madrid y objeto de burla y menosprecio de "Los Tres Valientes". En los cuadros siguientes se escenifican las tres pruebas con un mismo esquema: los fanfarrones, vencidos por un miedo atroz, fracasan sin remedio; por contra, Pipo y Pipa consiguen salvar todos los obstáculos y hacerse finalmente con Peloimedio tras engañar al ogro e inmovilizarle con un talismán a base de colas de lagartija, que provocan irresistibles cosquillas. El desenlace se ajusta igualmente a otro motivo habitual en el cuento folklórico: "Los Tres Valientes" roban a Peloimedio y, de vuelta en el reino, consiguen que la princesa aprenda a reír. Por su parte, los héroes, engañados por sus rivales, sufren diversas dificultades para poder regresar a Pimpirulandia; no obstante, logran llegar el día en que el Rey entrega las recompensas a los tres farsantes y una nueva intervención de Lunalinda hace prevalecer la verdad, restituyendo a Pipo y Pipa como verdaderos héroes y poniendo en fuga a sus antagonistas.

Escrita en un lenguaje coloquial, con ágiles diálogos que no interrumpen el discurrir de una acción trepidante, la comedia está impregnada de un humor sencillo y eficaz. Uno de sus principales aciertos es el tono de farsa que desmitifica el mundo de los cuentos. Así, el terrible "Coco", primera de las pruebas a la que se enfrentan los héroes, pierde todo su prestigio en una de las escenas, en la que se queja a un duende de verse rebajado al papel de niñera:

Birlibirlín.- [...] la "Asociación de mamás y amas de cría" está muy quejosa de usted, porque dicen que de algún tiempo a esta parte anda usted muy remolón con los niños y no se ocupa usted bastante de asustarlos, aunque se pasen la noche berreando.

Coco.- ¡No me hables de los niños, Birlibirlín! ¡Me tienen más harto! Tengo la casa de bote en bote; ya no sé dónde meterlos; y lo peor es que hay que ver cómo me lo ponen todo, que da pena verlo; no me dejan un mueble sano. ¡Claro, como solamente me llevo a los malos! [...] ¿Pero tú sabes lo difícil que es asustar a un crío de hoy? ¡Se está poniendo el oficio que, ya, ya! [476]

De igual forma que en sus narraciones, el maniqueísmo del cuento tradicional pierde su sentido, al pasar buenos y malos por el rasero del humor; los malvados se humanizan, como ocurre con la bruja Pirulí, quien se muestra maternal con sus hijitos —del mismo modo que la bruja Undiente en *Pipo y Pipa en el país de los fantoches*—, aunque con los valores invertidos:

Bruja.- Así me gusta, hijos míos, que vengáis gritando, alborotando y pegándoos, y con las ropas destrozadas; los brujitos tienen que se malos. A ver tú, Pinchaelaire, límpiate las narices con la mano, según te tengo mandado; tú, Rascatripas, a ver si te echas un poco más de tinta en el delantal, que vienes tan limpio que da asco verte[477]

Asimismo, el terrible Cocodrilo Azul enseña a nadar a su hijo con la paciencia de un padrazo, o se queja de un dolor de muelas:

Cocodrilo Azul.- Fíjate bien: el cuerpo rígido y los movimientos de la cola más acompasados... Así...

Cocodrilo Verde.- No me sueltes, papá , que me da miedo de ahogarme.

Cocodrilo Azul.- Los cocodrilos tienen que se valientes; a tu edad ya nadaba yo como un campeón.

Cocodrilo Verde.- Sí, si, todos los papás dicen lo mismo.

Cocodrilo Azul. -Bueno, ahora vete a estudiar los nombre de los hipopótamos godos, para que el día de mañana llegues a ser un cocodrilo de provecho.[...] yo voy a echarme en esta orillita a ver si descabezo un sueñecito, que anoche no pude cerrar los ojos del dolor que tenía en las setenta y cuatro muelas del juicio[478].

Por su parte, los personajes positivos también pierden la condición de seres ideales. Así, los reyes de Pimpirulandia, ya marcados por sus nombres, revelan su fondo grotesco al lamentar los inconvenientes de la enfermedad de su hija: "[…] porque una princesa tiene forzosamente que saber reír o, por lo menos, sonreír, aunque sólo sea para cuando se retrate en los periódicos"[479].

Bartolozzi explota sus condiciones de humorista con recursos análogos a los que caracterizaban sus narraciones, salpicando los diálogos con divertidos juegos de palabras, réplicas absurdas o disparatados vocablos cercanos a la onomatopeya:

Veterinario.- [...] se le puede poner una inyección de Tiropilofilokiloniloriloidina. [...] ¡Atiza! Me he confundido de frasco y le he puesto la Kolofolopolotoloreindona[480].

El tono coloquial o la conocida lógica perogrullesca alcanza incluso a las acotaciones, como ocurre con la que abre el capítulo III: "El bosque del Coco es un bosque lleno de árboles, como suele ocurrir en casi todo los bosques. Ahora que ninguno infunde tanto pavor como este. Como que en él vive el Coco, ese tío tan malo que se lleva a los niños que duermen poco". En una divertida escena de enfrentamiento entre Pipo y Pipa y los "Tres Valientes", el humor disparatado, que tiene en la perrita su más adecuado portavoz, afecta al refranero popular; "Los Tres Valientes", antes de su partida, menosprecian públicamente a sus rivales con refranes y estos se defienden con las mismas armas:

VALIENTE 1º.- !Ja..., ja..., ja...! ¿Con que tú vas a matar al Coco?

Qué más quisiera el gato
que lamer el plato.

VALIENTE 2º.-!Ja..., ja..., ja...! ¿Con que tú vas a vencer al Cocodrilo azul?

Soñaba el ciego que veía
y eran las ganas que tenía.

VALIENTE 3º.-!Ja..., ja..., ja...! ¿Con que tú vas a merendarte al Ogro Dontragón?

Si la envidia fuera tiña,
cuántos tiñosos habría.

[...] PIPO.- Bien, bien; pero ya que ustedes me han dicho tres refranes, a mi vez voy a decirles uno a ustedes:

Ahora mucho presumir,
al freír será el reír

!Vámonos, Pipa!

PIPA. - Espera, mi amo, que yo también me quiero despedir de estos señores con otro refranito.

Díme con quién andas
San Pedro se la bendiga.
A perro flaco
la cebada al rabo[481].

Al igual que *Elena Fortún*, Bartolozzi utiliza con gran habilidad el verso en su comedia. Para caracterizar a los personajes incluye humorísticas rimas, en la primera salida a escena de los tres doctores despistados —"Somos los mejores/ doctores/ del mundo y sus alrededores…" —, de Basca, Rabia y Calandrajo —"Somos los valientes del lugar/ que al gato Peloimedio van a buscar"— y en las intervenciones de algunos de los personajes de la corte; o fragmentos de canciones, como la que entona el peculiar Coco malo: "Nací en un bosque de cocoteros, / una mañana del mes de Abril". Parodia las fórmulas mágicas con especial acierto en el cuadro V, donde Pipo y Pipa reciben de unos traviesos brujitos los más diversos talismanes, cada uno con su correspondiente pareado:

Este es un terrible espejo:
que en él se mira se vuelve conejo.
...
Esta es la baraja del tute y del mus:
si juegas con ella te da un patatús.
...
Aquí están las gafas de Kikiripota:
Quien por ellas mire se volverá idiota.
...
Este es el bolsillo de Nepomuceno:
por mucho que gastes siempre estará lleno.
...
Aquí hay dos mil rabos de lagartijas,
lo más poderoso para hacer cosquillas[482].

En la escena del rapto del gato Peloimedio por los farsantes, el verso remite al referente del cuento tradicional, con una humorística y castiza resolución de las onomatopéyicas rimas:

VALIENTE 3º.-(Con voz de gata) Rrrrr.......

Dime, amigo,
¿te quieres casar conmigo?

GATO.

Remiau, miau, miau, miau
estoy muy cansau.

VALIENTE 3º.

Ffffu, fu, fu, fu...Si vienes aquí
te daré un pirulí.

GATO.
Remiau, miau, miau, miau
nunca me han gustau.
VALIENTE 3º.
Ron, ron, ron, ron,
te daré un ratón
GATO.
Remiau, miau, miau, miau
ya me has conquistau[483] .

Finalmente, la obra se cierra de acuerdo con las fórmulas de la narración tradicional, con una sencilla cuarteta asonantada:

Los músicos tocan;
Pipo está contento,
y de esta manera
termina mi cuento[484].

El estreno volvió a suscitar la favorable reacción de la prensa, que aplaude la iniciativa de la dirección del Español y reitera su felicitación al dibujante. Así, en *El Sol* Díez-Canedo insiste, como en su primera crítica, en el alentador espectáculo que ofrecía la sala:

En el Español ha surgido nuevamente, con el atractivo de la familiaridad adquirida en anteriores exhibiciones, aquel Guiñol Pinocho que, regido por Salvador Bartolozzi, llevó a la cumbre de la fama personajes como Pipo y Pipa. *Pipo y Pipa y el gato tres Pelos,* es la obra que actualmente se representa, y los menudos espectadores siguen con atento regocijo las emocionantes peripecias pendientes del trance apurado y curiosos del resultado final.

Está bien que los teatros grandes brinden a los auditorios infantiles unos espectáculos que no amenguan en nada su formalidad de teatros para personas mayores. Y también éstas, en la hora del guiñol, pueden gozar de un doble espectáculo: el del escenario (ya hemos nombrado a Bartolozzi, y esto es decir visualidad, humor, buen gusto) y el de la sala, en que el alegre bullicio no cesa, y el sonido de los aplausos, en salva cerrada, tienen una espontánea sinceridad que vale por los mayores éxitos[485].

Otras columnas publicadas en *Heraldo de Madrid*, *La Nación* e *Informaciones*, reflejan el éxito renovado, destacando la entusiasta acogida del público y la feliz conjunción de aciertos plásticos y literarios:

Después de sus divertidísimas representaciones de la temporada anterior en la Comedia y del verano último en el Retiro, Pinocho creado por Salvador Bartolozzi, no había vuelto a tener contacto con su público predilecto, los niños, bien a pesar de estos.

Ese destierro voluntario y cruel ha terminado, y ayer, bajo los auspicios de Margarita Xirgu y Rivas Cherif, que dan cobijo en el Español a toda manifestación pura y noble de arte, el teatro de "guignol" reanudó en nuestro primer coliseo sus relaciones con la alborotada chiquillería expectante.

Se estrenó, en función de tarde *Pipo y Pipa y el gato Trespelos*, que interesó, conmovió y divirtió de lo lindo al pequeño auditorio, e hizo reír también de buen grado a las personas mayores y formales que acompañaban a la jubilosa infantería. Una gran tarde, en suma, para los niños madrileños. [486]

...

Ayudado esta vez por Rivas Cherif, Bartolozzi ha instalado su Guignol Pinocho en el Español, y ayer tarde ofreció su primer espectáculo al público infantil. Este siguió atento y alborozado las maravillosas hazañas de *Pipo y Pipa y el gato Trespelos*, presentadas con fastuosidad y servidas por

el arte adecuado del director del teatrito. Y como es natural, las ovaciones fueron tantas y tan estrepitosas como las risas del menudo concurso[487].

...

Bartolozzi realizó ya el año anterior una fructífera temporada de invierno -demasiado fugaz- y algunas funciones veraniegas al aire libre. Ahora monta en el Español su retablo, probablemente sólo para un corto número de funciones. *Pipo y Pipa y el Gato Trespelos*, la obrita estrenada ayer por el Teatro Pinocho, tiene cuanto pueden apetecer los chiquillos para excitar su risa y recrear sus ojos. Diálogo alegre y pintoresco y una presentación verdaderamente original, que ganaron desde el primer momento la atención y los aplausos entusiásticos de los espectadores.

El autor de esta última reseña, José Romero Cuesta, a propósito de la doble presentación del guiñol en el Español y la Comedia, plantea en *Informaciones* el problema de la inadecuación de los locales madrileños para el teatro de títeres; propugna como solución la creación de un escenario estable, ya fuese oficial o privado, para evitar el peligro de desaparición de un espectáculo de probada capacidad de convocatoria:

El teatro de los niños es una de las más significativas manifestaciones de cultura con ventaja sobre las posibilidades artísticas del teatro dramático y lírico. Aunque sin la indispensable continuidad y persistencia, se propugna en España por la protección oficial para un teatro lírico y para un teatro dramático, y parcamente, algún apoyo del Estado se consiguió para una campaña de fomento de la Zarzuela nacional, más afortunada que nuestros poetas del siglo de oro y del romanticismo.

Pero mientras tanto, los niños no tienen su teatro en Madrid; el teatro infantil, que puede ser, bajo una dirección inteligente y sensible, el molde en que se vacíe la espiritualidad de nuestros hombres del mañana, que es en la que una raza puede superarse. Ha faltado un gobernante capaz de identificarse con el alma del niño en esa aspiración; ha faltado también un filántropo que supliera aquella deficiencia oficial y un vehemente y terco propagandista de la idea.

No tiene Madrid ni siquiera un saloncito adecuado para un auditorio infantil. Y cuando con carácter circunstancial se organiza una breve temporada de teatro de los niños las representaciones han de celebrarse en uno de los escenarios de adultos, cuyas salas no reúnen condiciones favorables para la capacidad auditiva de los chiquillos.

Desde aquel ensayo -generosísimo y certero- de Benavente, con *El príncipe que todo lo aprendió en los libros*, y *Ganarse la vida*, nada se hizo por un teatro de niños hasta la reciente restauración del guignol. El intento de Benavente fracasó, acaso más por la indiferencia e incomprensión de los padres que por la falta de asistencia de los hijos. Lo de ahora puede no lograr la consolidación deseada por defectos de instalación. Y convendría evitarlo estableciendo con carácter definitivo, en local adecuado, el teatro que todavía no tiene -aunque puede tenerlo- el simpático público infantil.

Que ese público existe, se pudo comprobar ayer, simultáneamente, en el Español y en la Comedia, llenas las dos salas de chiquillos ante el anuncio de la inauguración del Guignol Pinocho, de Salvador Bartolozzi, y del Teatro Pulgarcito, de Antonio Vico, respectivamente

[...] Del doble éxito de ayer, en el Español y en la Comedia, habrá que desear que los directores de estos ensayos de Guignol obtengan alientos para llegar a la instalación de ese local del teatro de los niños, que para desprestigio de las personas mayores, no tenemos aún, donde acaso sobran cinematógrafos[488] .

De nuevo algunas revistas gráficas conceden amplios reportajes al guiñol de Bartolozzi; así, el semanario *Estampa* aprovecha la ocasión de autopromocionarse y publica con gran profusión de fotografías "Una interviú con los actores del teatro Pinocho para niños, en el Español", entrevista de su redactor Luis G. de Linares a Pipo, que comenta los pormenores de la obra[489]. La misma fórmula de

entrevista ficticia, con carácter casi de réplica, es la utilizada en un reportaje de *Nuevo Mundo* —que incluye fotografías de Bartolozzi, Margarita Xirgu y Rivas Cherif junto a los muñecos—; el autor, González Fiol presenta su reportaje disfrazado como una crónica de sucesos reservada para los lectores infantiles, con el título: "Para el público infantil del Teatro Español. Información sensacional. El terrible conflicto que le prepara a Bartolozzi unos muñecos de su guiñol": Se trata de unas explosivas declaraciones confidenciales de Pinocho —a las que ya se aludió al analizar el proceso de construcción de los héroes de *Estampa*— dirigidas contra su creador:

> [...] el gran artista que ha creado a Pipo y los cien y pico muñecos de su fantástica Compañía me los iba presentando. De pronto vi que desde un rincón donde yacía, haciéndose el dormido, el popularísimo Pinocho me guiñaba con malicia su ojuelo y hasta agitaba elocuente su nariz, dándome a entender que procurara quedarme a solas con él.

El muñeco, en conciliábulo con el periodista en un café, se muestra como un divo resentido, celoso de Pipo y Pipa:

> -¿pero has visto la injusticia que ha hecho conmigo Bartolozzi? [...]
>
> -Oye Pinocho, ¿cómo nombras a ese gran artista sin darle el tratamiento de padre?
>
> -Porque está procediendo como si fuera un padrastro. Ha debutado con Pipo y Pipa, esos mocosos que no se cómo hacen gracia [...]

El muñeco termina descubriendo sus verdaderas intenciones de unirse al Gigante, al Brujo, e incluso a Chapete para enfrentarse a su creador; y se despide, rogando al periodista la máxima discreción ante Bartolozzi y Rivas Cherif[490] . En este divertido juego de ficción, Bartolozzi parece anunciar, en connivencia con el periodista, su efectiva predilección por los nuevos personajes, que finalmente dejarán a Pinocho en un segundo plano.

3.2.2. *Pipo y Pipa, Pinocho y Pulgarcito en la isla misteriosa.*

El segundo y último estreno de la temporada en el Español se celebró el domingo 11 de enero: *Pipo y Pipa, Pinocho y Pulgarcito en la isla misteriosa*, "Cuento de magia en dos actos y once cuadros", compuesto por Bartolozzi y Cipriano Rivas Cherif. Hercé, en *El Sol*, revela la colaboración en la obra también de Magda Donato.

> [...] el fino ingenio de Rivas Cherif, Bartolozzi y Magda Donato campea libremente en un sinnúmero de aventuras, que solazaron grandemente a los niños, que al fin vieron cómo triunfaban de tanta calamidad sus buenos amigos, Pipo, Pinocho y Pulgarcito y Pipa, la perra intrépida [...]
>
> El público infantil salió complacidísimo de la nueva obrita, que tiene la virtud de entretener también a las personas mayores, que ven en el teatro Pinocho un agradable oasis de ingenuidad y de buen gusto. [491]

Escasas son las referencias sobre el argumento de este "Cuento de magia", cuyo mayor aliciente, junto a la presencia de la reunión de los más famosos héroes de Bartolozzi reunidos, eran al parecer los trucos escenográficos; así, las gacetillas de *ABC* anuncian "Bailes y cantos, tormentas marinas, náufragos, trucos de magia" (16-I-1931), y Hercé comenta: "El decorado de Bartolozzi, muy gracioso, culmina en el cuadro de la tempestad". Por su parte, el crítico de *Informaciones* refleja su efecto en el público:

> [...] La obrita produjo en el auditorio infantil verdadero entusiasmo y regocijo, tanto por las interesantes peripecias por que pasan los popularísimos muñecos como por las felices ocurrencias del diálogo y la vistosa presentación escénica.
>
> Los aplausos del bullicioso público se hicieron verdaderas aclamaciones en un cuadrito en que se desencadena una aparatosa tormenta con alarde de relámpagos y truenos, en alta mar.

En la misma reseña, el periodista vuelve a abogar por el definitivo establecimiento del guiñol en Madrid:

> Como en los días festivos de las pasadas Pascuas, El "Guignol Pinocho", de Salvador Bartolozzi, ahora en el Español, y contando como colaborador con Cipriano Rivas Cherif, sigue

> constituyendo un acierto de la dirección del teatro infantil, que cuenta con un público asiduo, merecedor de que su espectáculo predilecto quede establecido entre nosotros de una manera definitiva[492].

Terminada la temporada de Pascuas, el "Teatro Pinocho" se despide del Español, con un balance positivo tanto por el éxito de público, como por su valoración entre los críticos, aunque con el dato más negativo de la brevedad de su permanencia en Madrid.

3.2.3. Cipriano Rivas Cherif y el "Teatro Pinocho" para adultos.

Con la incorporación del "Teatro Pinocho" a la compañía de Margarita Xirgu, Cipriano Rivas Cherif trataba de diversificar la oferta de la compañía y abrirse a nuevos públicos. Pero el retablo de Bartolozzi, además de ser un espectáculo de calidad para los niños, le brindaba la oportunidad largamente perseguida de representar obras de guiñol "para grandes". En *ABC*, Luis Calvo, entonces cercano a Rivas Cherif, informa desde el principio de la temporada de los pormenores del proyecto en su sección "Sobremesa y alivio de comediantes", y ofrece una primicia de singular relevancia: la colaboración de Valle-Inclán con un nuevo esperpento para el "Teatro Pinocho"[493]:

> Salvador Bartolozzi ha asociado a la Empresa artística de su "Teatro Pinocho" a Rivas Cherif, quien no por ello abandonará, claro es, su asesoría literaria al lado de Margarita Xirgu. El "Teatro Pinocho" seguirá divirtiendo al pequeño gran público que en la Comedia le dispensó antaño tan favorable acogida. Ahora bien, a ruego de muchas personas mayores, de ánimo infantil, añadirá de cuando en cuando a sus espectáculos alguna sesión de carácter especial. Es decir, reservará a "los grandes" representaciones guiñolescas de obras antiguas y modernas impropias para niños de verdad. Sabedor Rivas Cherif de que Don Ramón del Valle-Inclán se dispone a escribir un nuevo esperpento para fantoches, ha solicitado sus primicias para el "Teatro Pinocho" en esa modalidad especial. Valle-Inclán ha dado ya el título de su nueva obra: *Los pitillos de su Majestad*[494].

Calvo amplía esta información a comienzos del año 1931, añadiendo a la posible colaboración de Valle-Inclán, el interés por participar de Botín, García Lorca y Alberti, junto a la posible representación de obras de Jarry y Apollinaire:

> El "Teatro Pinocho" de Bartolozzi, trasladado este año al Español, con la cooperación directiva de Rivas Cherif prepara también, aparte sus estrenos y reprises puramente infantiles, y de que ha sido preciosa muestra *Pipo y Pipa y el gato Trespelos*, alguna representación extraordinaria de "guiñol para grandes". Botín, García Lorca, Alberti, han prometido estrenos importantes. Bartolozzi y Rivas Cherif se proponen dar a conocer en versiones escénicas de gran atrevimiento los Esperpentos de Valle-Inclán, las comedias guiñolescas de Apollinaire y Jarry y suscitar, en suma, el interés de público y autores con representaciones clásicas del más aventurado modernismo[495].

Ya terminada la temporada de Pascuas, tras el traslado de la compañía de Margarita Xirgu al teatro Muñoz Seca, el periodista vuelve a insistir en la noticia, aunque con mayor parquedad y matizando con un "es más que probable":

> Los domingos y días festivos reaparecerá en el gracioso marco del Muñoz Seca el Teatro Pinocho de Bartolozzi, que tan halagüeño éxito ha obtenido durante las pascuas en el Español. Y es más que probable que se dé alguna representación de guiñol satírico para "mayores de edad"[496].

Pero el guiñol de Bartolozzi no reapareció en el Muñoz Seca, ni siquiera en las funciones para niños, y las funciones para adultos no se realizaron; quizá a causa de los decisivos acontecimientos políticos, esta iniciativa de Rivas Cherif, promesa de excelentes expectativas, pasó al olvido[497].

El proyecto que el director del Español quería poner en marcha en 1930 con el "Teatro Pinocho" respondía, en esencia, a las mismas intenciones que había expuesto diez años atrás en un artículo publicado en el semanario *España* con el título "Nuevo repertorio teatral. En propia mano", en respuesta a un comentario que desde las mismas páginas le había dirigido Enrique Díez-Canedo:

Amigo Cipriano Rivas Cherif, ¿por qué no hay entre nosotros un *Teatro dei Piccoli* ? [498]

Cipriano Rivas Cherif, en su respuesta sobre lo que debía ser un "pequeño teatro", muestra escaso interés en lo que respecta a lo estrictamente dirigido a los niños —tema central del artículo de Díez-Canedo—, pero valora las posibilidades de renovación que ofrece lo infantil como antítesis del teatro convencional. Desde un planteamiento próximo al del "Teatro de los niños" de Benavente, considera que en un teatro infantil sería posible un repertorio imposible de encontrar en los escenarios comerciales, cumpliendo el doble objetivo de educar a los niños y divertir a los mayores:

> [...] Conformes; hay que hacer un pequeño teatro.
>
> Pero entendámonos [...] Un teatro para niños me parece un buen pretexto para que nos divirtamos los mayores. Y, desde luego, el programa de autores modernos que sugieres como base, acertadísimo. *El príncipe que todo lo aprendió en los libros*, de Jacinto Benavente, el recuerdo de cuya primera representación antaño en el Príncipe Alfonso por la Compañía del señor Porredón nos hace lamentar doblemente el abandono y poca fe de los iniciadores de aquel teatro infantil; *El cartero del rey*, de Rabindranath Tagore, tan amorosamente traducido por la señora Camprubí de Jiménez, y tan bárbaramente representado en la última temporada de la Princesa; *La venda*, de Unamuno, que solo un día gozó la luz de las candilejas; el repertorio casi inédito de los hermanos Millares; las obras de Valle-Inclán proporcionadas algunas -como *Divinas palabras* o esa graciosísima *Farsa de la Reina Castiza* que ha empezado a publicar *La Pluma*- al marco ideal de un teatro de marionetas; un variado cartel, en fin, presidido por los grandes nombres universales: Aristófanes, Shakespeare, Lope, Calderón, Molière, Schiller, Ibsen, Tolstoi.
>
> Porque soy de la opinión que no debe educarse a los niños en el espectáculo de un mundo poblado de fantasmas propicios. La moralidad cruel de las fábulas de Lafontaine es sin duda más confortante que toda alegoría en que el Bien solo por serlo triunfe con las armas de su inocencia.
>
> Con todo, como hay otras muchas obras que a los niños no les divertirán tal vez gran cosa, y a nosotros sí, será menester que nuestro pequeño teatro no se condene a prematura limitación. *La Cándida* de Bernard Shaw, pongo por caso, no es ciertamente obra adecuada al entendimiento de un niño. Representémosla, sin embargo[499].

Escasamente afortunados son los planteamientos de Rivas Cherif acerca de lo conveniente o no para los niños, empeñado todavía en el error del didactismo; pero es que no parecen ser ellos el objeto de su inquietud teatral. Más preocupado por la decadencia del teatro para adultos, Rivas Cherif apunta hacia el retorno en el teatro de lo primitivo y sencillo que representan el teatro infantil o los títeres. Coincide con la positiva valoración de la farsa de muñecos por parte de Antonio Espina quien, en el ya citado artículo publicado en 1925 en la *Revista de Occidente*, confía en la vitalidad del género como una de las vías más adecuadas para posibilitar al espectador adulto achicarse y retornar a la sensibilidad inmaculada del niño, como una dirección de renovación teatral:

> La farsa de muñecos no pierde su puesto en nuestra conciencia, porque logró fraguar molde inalterable, espejo hereditario. La farsa contiene tanto de la vida, como la vida de la farsa. La vida entera es comedia, carnaval, guiñol, decimos constantemente, aceptando la síntesis que el espejo hereditario nos muestra, en el polichinela deforme, en la gracia triste o jocosa de las cotidianas situaciones y en el "fuero" mortal -o amoroso-. El recio primitivismo de la farsa la ha preservado de la decadencia. E incluso ha salvado en lo posible al otro teatro, en cuanto tienen de farsa y personifica en muñeco. El gusto moderno no vacila, seguramente, al elegir entre una comedia de tesis y una fresca obra de guiñol. Es más: preferimos entre los autores "serios", aquellos cuyas obras se acercan al juego encantado del retablo y huyen de los comediantes naturalistas y de las retóricas del libreto. Molière, sobre Racine [...], Calderón sobre Lope, Shakespeare sobre Hugo.
>
> Y no es que nos sea fácil y cómodo achicar nuestra sensibilidad para divertirnos sin cavilaciones -si de veras realizamos tal achicamiento-. Es que existe una sensibilidad de retorno, muy parecida a la inmaculada y primera sensibilidad de los niños. Únicamente las sensibilidades medias, se estacionan en lo intelectual puro y no admiten otros motivos, que los austeros de la

> inteligencia. ¡Y, sin embargo, no lo son en último término!... El retorno consiste en eso precisamente. Las sensibilidades exquisitas regresan a los motivos, pristinos cuando han sabido agotar los intelectuales, saturarse de ellos y eliminarlos. Cuando los han superado[500].

Es el mismo sentido positivo del espectador infantil idealizado como público ideal que ya se ha ido viendo en el transcurso de este trabajo. Una concepción que por encima de tópicos, está en presente en el arte más moderno, en el mismo sentido que refleja Jean Cocteau en el texto de dedicatoria de su tragedia *Orfeo* a Pitoëff:

> Los chicos de usted fueron un domingo. El mayor tiene siete años. Salen nuevos de la muerte a la que vuelven las personas mayores. Se hallan, pues, a pie llano con el misterio. Desde entonces, la sopa, se come para Orfeo, para Eurídice, para Chocaire; Sacha imita al caballo y Ludmila atraviesa los espejos. Los críticos citan mi texto enteramente al revés. Los chicos de usted se acuerdan de él, lo representan y juegan. Si lo cambian, es como el sueño cambia nuestros actos. En una palabra, logran el milagro de la última escena: una casa subida al cielo. Ofrezco mi obra a los chicos de usted, y deseo que no pierdan nunca la infancia, o que la vuelvan a encontrar gracias al corazón, al genio, heredados de su mujer de usted y de usted[501].

Lo que buscaba Rivas Cherif era un concepto profundamente moderno de lo infantil, contrario al infantilismo del público burgués que denunciaba en 1930 Luis Araquistain en *La batalla teatral*: la "mentalidad infantil" que arrastraba al espectador medio a preferir las astracanadas de Muñoz Seca o las comedias sentimentales de los Quintero a cualquier tipo de novedad[502].

3.3. La breve temporada del Muñoz Seca.

Pese al prestigio alcanzado en sus dos primeras temporadas, el guiñol de Bartolozzi tuvo una muy fugaz aparición en Madrid durante las fiestas de Pascua de 1931-1932 en el Teatro Muñoz Seca y con los actores de la compañía de Irene López Heredia. La temporada se redujo a tan sólo tres funciones los días 25, 26 y 27 de diciembre, con la reposición de *Pipo, pipa y el dragón*. Paradójicamente, el impulso dado por Bartolozzi al teatro para niños la temporada de Navidad era aprovechado por otras compañías.

3.4. Ultima temporada del "Teatro Pinocho" (1932-1933). La compañía de Josefina Díaz de Artigas y Manuel Collado: del títere al actor.

A finales de 1932 Salvador Bartolozzi instala su "Teatro Pinocho" en el Avenida, sede de la compañía Artigas-Collado, con la que se trasladará desde el 15 de enero de 1933 al teatro Beatriz. Es la temporada de la transición: el guiñol será sustituido a finales de enero por la representación de las comedias de Bartolozzi por los propios actores de la compañía del Beatriz; el "Teatro Pinocho" desaparecerá entonces como tal, y el teatro para niños de Bartolozzi cobrará una nueva dimensión. Pese a esta importante transformación del espectáculo, Bartolozzi y Magda Donato lograron preservar en lo literario y lo plástico todo el carácter del guiñol, ganando además una estabilidad que al parecer los muñecos de cartón no podían ofrecerles. El resultado fue francamente positivo: lograron por fin una total continuidad, trascendiendo los limites de la temporada de Pascuas, con la posibilidad consiguiente de presentar un repertorio mucho más amplio.

En sus últimas funciones antes de su desaparición, el "Teatro Pinocho" repone de nuevo en los escenarios del Avenida y Beatriz *Pipo y Pipa y el gato tres Pelos* y *Pipo y Pipa y el Dragón*[503]. La actitud de la compañía y de su director Eduardo Marquina fue desde el principio muy favorable a las funciones infantiles, como demuestra el hecho de que el primer actor Manuel Collado interviniera prestando su brazo y su voz en el guiñol[504]. Así lo señala una nota de la "Sección de rumores" de *Heraldo de Madrid*, detallando el resto del reparto de *Pipo y Pipa y el gato tres Pelos* :

> Se dice:
>
> -Que Manuel Collado está muy contento porque va a volver a la infancia.
>
> -Que Collado manipulará y dará su voz a la popular figura Pipo del "Teatro Pinocho", dirigido por Salvador Bartolozzi, para recreo navideño de la pequeñería.

-Que, en cambio, la republicanísima Carmencita Pomés está triste, porque le han encomendado el papel de "la reina" en la farsa de fantoches Pipo y Pipa y el gato Trespelos.

-Que, como es natural, el gato Trespelos lo hace la madrileñísima gatita Julia Pacheco.

-Que Antonio Candel, Amelia de la Torre, Luis Latorre, Conchita Campos, Delfín Pérez Jerez, Carmen Reyes, etc, se divierten lo suyo en los ensayos de esta broma de Navidad.

-Que, sin embargo, quien más "la goza" con este género teatral, es la actricita Consuelito Morales, intérprete de Pipa, la popular perrita, porque el trabajo está más en consonancia con su edad que con la de Delfín Jerez, por ejemplo[505].

A principios de temporada la revista teatral *¡Tararí!* publicó una entrevista con Salvador Bartolozzi en la cual el dibujante se mostraba plenamente identificado con su empresa teatral:

[...] Bartolozzi es un niño, un alma soñadora que oculta en su corazón toda una gama de sentimentalismos y de bondad. Por eso compone esas obras, producto de su cerebro infantil, y se siente aún más niño entre sus monigotes (ilustres personajes), entre su carromato de decorados guiñolescos. Ha sabido ahondar de una manera única en el corazón delicado y blando de los niños y ha creado para ellos unos muñequitos de cartón y de trapos, huecos en todo, pero que dicen mucho por cada uno de sus cerebros ajenos: el tonto pelele, el clown Cucurucho, Pipa, Pipo, el Dragón, el gato Tres Pelos, Pinocho...

[...] Ahora, acordándose de los niños, el gran poeta Eduardo Marquina, antojósele presentarnos con toda su delicada compañía este aún más delicado espectáculo, y nos vuelve a presentar en el Avenida todos esos monigotes de Bartolozzi, que a los mayores nos interesan y nos hacen olvidar nuestra condición de hombres graves, hasta tal punto que nos sentimos niños también y quisiéramos subir al escenario para coger uno de esos muñequitos, ver lo que tienen por dentro, meterles los dedos por los ojitos e inclusive (niños somos), chuparles las naricitas hasta dejárselas de color cartón, que esto da mucho tono y nos viste cerebralmente de faldoncitos.

En el transcurso de esta reveladora entrevista el dibujante revela algunos pormenores de interés a propósito de su empresa, pero sobre todo se declara verdaderamente ilusionado con su espectáculo, que considera una positiva prolongación de su trabajo como narrador en cuentos e historietas:

La representación ha dado comienzo y mi lado, butaca con butaca, está Bartolozzi todo gozoso. Ha retocado a Pipo y esto le hace ser un "hombrecito" con traje nuevo ¡Feliz sastrería de pincel!

-Y todo esto, querido Bartolozzi -le digo ya una vez presentado a él por el insigne Juan G. Olmedilla-, ¿le ha devengado muchos derechos de Propiedad intelectual?

-A ciencia cierta, esto es, cantidad, no sé. Pero, desde luego, ha sido bastante, toda vez que, por ejemplo el año pasado fui requerido por la Empresa de la Comedia para montar mi espectáculo por Navidades... y duró éste hasta San José.

-¿Mucho repertorio?

-Cinco obras en total: "Rataplán, rataplán o una hazaña de Pinocho", "Pipo, Pipa y el Dragón", "Luna lunera o los brujitos de la torre", esta que está usted viendo: "Pipa y Pipo y el gato Tres Pelos" y 'La isla embrujada" con Rivas Cherif.

-¿De don Cipriano? (Bien que Rivas Cherif es otro niño).

-De don Cipriano, sí. Esta obra -prosigue- a pesar de ser para guignol, es una obra la mar de complicada. Hay hasta naufragios. Y de tramoya no digamos. Tiene nueve cuadros.

-¿Qué viene a durar una representación de esta índole?

-Dos horas. Sí, es un espectáculo completo. Cada obra tiene su asunto en gran escala, sus personajes buenos y malos, sus equívocos.... Y esto último es lo que más sienten los niños y más gracia me hace a mí, porque a lo mejor empiezan a gritar: ¡No; no le eches la culpa a ese !Fuera, fuera¡¡ !La culpa ha sido del gato, no del rey!...

-¿Y cómo surgió en usted esta idea?

-Mi acendrada simpatía por los niños ha sido la causa principal. Yo siempre -continúa-, en todos mis dibujos he tratado de crear personajes que pudiesen interesar a los niños. Más tarde, con esos

> mismos muñecos se me antojó hacerlos protagonistas de hazañas fantásticas, publicadas en la Prensa, hasta que, acordándome del primitivo guignol, ideé otras historietas representables. Y aquí está el esfuerzo de todo esto y su logro. Para los niños fue hecho y por los niños he conseguido el éxito. Y ahora, en estas secciones de los días festivos, a las cuatro, que es cuando se representan mis humildes obras, me siento más dichoso oyéndoles palmotear[506].

Las optimistas declaraciones de Bartolozzi, que pudieran resultar sorprendentes por el pronto final de las representaciones de guiñol, parecen más bien confirmar que la sustitución de los muñecos de cartón por los actores, si suponía un importante cambio en las características del espectáculo, no iba a afectarle en lo esencial; conserva su carácter de peculiar teatro de marionetas, tan eficaz o más en su propósito de divertir a los niños.

No fue, pues, la falta de respuesta público, ni el desaliento de Bartolozzi la causa de la sustitución de muñecos por actores; quizá el ya citado inconveniente de la inexistencia de un local adecuado o los problemas de viabilidad económica llevaron al dibujante a aceptar una nueva fórmula. Los objetivos que el director del "Teatro Pinocho" había trazado al comienzo de la andadura del grupo se habían cumplido tan sólo a medias: no se había consolidado como un espectáculo estable, ni había conseguido la colaboración anunciada por parte de los escritores jóvenes; sin embargo, el principal propósito, el de atraer y divertir al público infantil había sido plenamente satisfecho. Por ello, en la prosecución de su experiencia teatral Bartolozzi mantendrá como garantía de éxito las fórmulas del guiñol, pero adaptándose a la realidad de la escena madrileña. Renunciará al concepto de grupo independiente, y el espectáculo se presentará en adelante integrado en el repertorio de otras compañías para las que Bartolozzi y Magda Donato servirán como autores una serie de obras, aunque con libertad para controlar y dirigir la mayor parte de los detalles de la representación.

4. Las comedias infantiles de Magda Donato y Salvador Bartolozzi (1933-1936).

Al contrario de lo sucedido con el "Teatro Pinocho", la nueva etapa del teatro para niños que Salvador Bartolozzi inicia el 29 de enero de 1933 presenta una trayectoria siempre ascendente y una permanente vitalidad; ni el cambio de compañía a finales de 1934, ni la competencia cada vez mayor pudieron frenar ese auge, y sólo la catástrofe de la guerra puso el punto final a un proyecto absolutamente consolidado y pleno de excelentes expectativas.

Se estrenaron durante este periodo once nuevas comedias. La compañía de Josefina Díaz de Artigas y Manuel Collado presenta en la temporada 1932-1933, en el teatro Beatriz, *Pinocho vence a los malos* (29-I-1933) y *Pinocho en el país de los juguetes* (12-III-1933), esta última firmada, ya como las restantes, en colaboración entre Bartolozzi y Magda Donato; y en la temporada siguiente, en el teatro Cómico, *Aventuras de Pipo y Pipa* o *La duquesita y el dragón* (28-I-1934), *Pipo y Pipa en busca de la muñeca prodigiosa* (18-III-1934) y *Pipo y Pipa contra Gurriato* (22-IV-1934). Tras el fin de la colaboración con la compañía Díaz Artigas-Collado, en la temporada 1934-1935 el espectáculo se traslada al teatro María Isabel, cuya compañía titular estrena *Pipo y Pipa y los Reyes Magos* (25-XII-1934), *Pipo y Pipa en la boda de Cucuruchito* (17-I-193) y *Pipo y Pipa en el fondo del mar* o *El cascabel encantado* (24-III-1934); por fin, en la última temporada se representan tres nuevas obras *Pipo y Pipa y el lobo Tragalotodo* (7-XI-1935), *Pipo y Pipa y los muñecos* (29-XII-1935) y *Pipo y Pipa en el país de los borriquitos* (12-III-1936).

El número de representaciones en Madrid se mantuvo estable: diecisiete en la primera temporada, treinta y tres en la segunda, cuarenta y cinco en la tercera, treinta y cinco en la última; la cifra total de ciento treinta supone un éxito considerable si se tiene en cuenta la limitación de las funciones a días y horarios asequibles para el público infantil —normalmente los jueves y los domingos en sesión de matiné—. Sin embargo, el índice definitivo del éxito es la extensión del espectáculo fuera de los tradicionales límites de las fiestas de Pascua: ya en 1933 la compañía Artigas Collado prolongó la temporada para niños hasta abril, y al año siguiente hasta mayo; pero la estabilidad absoluta se consiguió

con la compañía del teatro María Isabel, que celebró las funciones infantiles durante toda su temporada en Madrid, dando un impulso que seguirán numerosos competidores.

Es importante considerar el apoyo tanto de las empresas como de las dos compañías que apostaron decididamente por el espectáculo de Bartolozzi, prestando para sus comedias a sus primeros actores. Si el propio Manolo Collado dio vida a Pinocho y Pipo, desde 1934 también los actores titulares de la compañía del María Isabel, Isabel Garcés, Somoza y Mercedes Sampietro se encargaron de los primeros papeles de estas comedias; una actitud muy significativa en las coordenadas del teatro de la época. Precisamente, fue al parecer el propio Manuel Collado, recordando su interpretación de Pinocho en las funciones del Eslava, quien sugirió a Bartolozzi la idea de representar sus comedias con actores en vez de muñecos[507].

Como curiosidad, hay que señalar que en una función benéfica celebrada el día de Nochevieja de 1932 una compañía infantil se adelantó al propio dibujante al representar las aventuras de Pipo y Pipa con actores: se trataba de una "comedia en tres actos y en verso" original de Antonio Casas y Bricio titulada *Pipo en la corte de Libia* y su representación no pasaba de ser un acto benéfico de aficionados; resulta, no obstante un revelador índice de la popularidad de los personajes de Bartolozzi[508].

4.1. Funciones para niños de la compañía de Josefina Díaz de Artigas y Manuel Collado: El final de la temporada 1932-1933 en el Teatro Beatriz.

1.1. *Pinocho vence a los malos.*

La continuidad de las nuevas funciones para niños con respecto al teatro de guiñol se puso de manifiesto en la presentación del nuevo espectáculo, sin ruptura ni interrupción en el curso de la temporada: la última representación del "Teatro Pinocho" tuvo lugar el domingo 22 de enero de 1933 en el teatro Beatriz, y al domingo siguiente, sin ningún tipo de anuncio especial, se estrenó *Pinocho vence a los malos*, "Cuento fantástico en dos actos y nueve cuadros" original de Salvador Bartolozzi.

Justamente, el dibujante recurrió para comenzar esta etapa a una comedia con el mismo argumento que aquella que inauguró en 1929 su guiñol. Según se puede deducir fácilmente de los datos reflejados en las distintas reseñas del estreno *Pinocho vence a los malos* es una nueva versión de *Rataplán-rataplán* o *Una hazaña de Pinocho*; el héroe de madera se enfrenta al ejercito de malvados otra vez empeñados en cambiar el rumbo de los cuentos, como detalla esta crónica de *Luz* :

> Ayer, ante los admirados ojos de la grey infantil, que totalmente llenaba el teatro, desfilaron el ogro terrible, el sangriento barba azul, las envidiosas hermanas de la Cenicienta, la inocente Caperucita Roja, el valeroso Pulgarcito y Pinocho, héroe moderno de italiano origen, que gracias al avión y al auto se ríe un poco de las ingenuas botas de cien leguas de Pulgarcito.
>
> Pinocho, en la farsa estrenada ayer tarde, triunfa gracias a su ingenio, y salva a sus simpáticos compañeros los héroes buenos, de caer en las garras de los malos, que se proponían, ¡nada menos! que variar el desenlace de todos los cuentos infantiles y que triunfara el mal, con grave perjuicio para el contenido educativo de la moraleja[509].

La nueva orientación de las funciones del Beatriz fue apreciada por la crítica teatral, que volvió a prestar al estreno una atención similar a la concedida a las dos primeras temporadas del guiñol. *El Liberal* y *ABC* dan cuenta de la novedad y del aplauso recibido por el dibujante:

> Bartolozzi ha tocado a sus muñecos con la varita mágica y los ha convertido en actores de carne y hueso ¡Y qué actores! Se parecían a Manuel Collado -graciosísimo Pinocho- a Julia Pacheco, a Aurelia de la Torre, a Carmen Pomés, a Delfín Jerez, a Vidal, a la mayor parte de los excelentes artistas del Beatriz. *Pinocho vence a los malos* es la iniciación de una serie de funciones para niños que han de llevar mucho público al teatro del barrio de Salamanca. La gente menuda -y la menos menuda- que llenaba el teatro, ofreció a la "nueva" compañía emocionantes salvas de aplausos y a Bartolozzi el agasajo que merecía como autor y organizador de sus muñecos animados[...][510]
>
> ...

Esta vez, y esa es la novedad, los héroes de Pinocho han tenido una humana y realista interpretación, que encarnaron perfectamente los artistas de la compañía de Josefina Díaz de Artigas. Bartolozzi, creador de Pinocho, ha compuesto una deliciosa farsa, que cautivó por igual a chicos y a grandes [...] Bartolozzi fue objeto de reiteradas manifestaciones de complacencia[511].

Sobre el escenario se encontraban casi todos los actores que animaban a los títeres, encabezados por Manolo Collado, otra vez en el papel de Pinocho doce años después del estreno de *¡Matemos al lobo!* en el Eslava. El *Heraldo de Madrid* da noticia del reparto, y destaca el esfuerzo de los cómicos por adaptarse a las exigencias del público menudo:

En la interpretación pusieron lo mejor de su espíritu -en un alegre esfuerzo, perfectamente logrado, de infantilizar la voz, los gestos, los ademanes a tono con la comprensión del infantil auditorio y fieles a la visión imperante de los héroes que interpretaban Julita Tejero, Carmencita Pomés, Julia Pacheco, Amelia de la Torre, Conchita Campos, Carmen Reyes, Ana Santamaría, Carmen Morales y su hermana la niña Consuelito Morales, que encarnó a Pulgarcito, así como los actores Manuel Collado -que ya había incorporado a Pinocho hace años en Eslava, bajo la dirección de Martínez Sierra, Alfonso N. Candel, Delfín Jerez, José Pidal y Antonio Pacheco. Todos fueron merecidamente ovacionados al fin de cada cuadro[512].

También Fernández Almagro pondera el acierto de los comediantes:

La compañía del Beatriz -con Manuel Collado a la cabeza- dio a su trabajo la alegría, la frescura, el tono fácil que el espectáculo requiere[513]

Aunque la primera actriz, Josefina Díaz de Artigas, no participó en ninguna de las funciones para niños, sí intervino en el intermedio de este primer estreno con la lectura de *Los cuentos de la abuelita*, escritos para la ocasión por los hermanos Quintero[514].

La aceptación de la nueva fórmula fue unánime entre los críticos; así, Hercé, repitiendo antiguos argumentos en contra del didactismo del mal teatro para niños, reitera asimismo su aplauso a la ejemplar trayectoria del teatro de Bartolozzi y anima a la compañía a continuar con este tipo de funciones.

Distraer al niño es fácil, si no se hace bajo la obsesión de que, a toda costa, de la distracción se desprenda un fin instructivo. Por esta causa al niño le aburren esas películas donde se le muestra con todo detalle la fabricación de la margarina o la vida íntima de la carpa de río, y no digamos nada si el autor se siente educador y la acción de un cuento se pierde en un fárrago de sesudas sentencias, que harán al niño tomar el mismo horror al teatro infantil que al aceite de ricino.

Y este es el éxito de Bartolozzi, comprender a los niños, primero con su teatro de fantoches, y ahora con la escenificación de sus cuentos [...] Bartolozzi, que además ha pintado decorado y modelos de trajes para su obra, recibió los aplausos de aquel delicioso público.

En vista del éxito de ayer, creemos que estas funciones infantiles deben repetirse jueves y domingo y la Empresa, acordarse algún día de los niños pobres de nuestras escuelas municipales, que con su gratitud pagarán sobradamente a una empresaria de la finura espiritual de Josefina Díaz de Artigas[515].

En *El Imparcial*, Bernardo G. de Candamo, se une a los razonamientos de su colega de *Luz*, subrayando la capacidad inusual de Bartolozzi para captar la sensibilidad del espectador infantil:

Salvador Bartolozzi, gran dibujante, y admirable pintor de decoraciones escénicas posee el don maravilloso de comprender el alma infantil.

Todos sabemos qué nefanda y deleznable suele ser la producción literaria de libros destinados a regocijar a los niños. En España son escasos los escritores capaces de escribir un cuento infantil que puede justificarse y que sea digno de sus pequeños lectores.

El autor, en fuerza de querer aniñarse, no consigue otra cosa más que subrayar su propia estupidez... Ambicionan ordinariamente los proveedores de la sección infantil de las librerías enseñar deleitando, y no se dan cuenta de que su única misión es la de divertir, la de dar ocupación a

la deliciosa fantasía de los niños. Y eso, que para tales sesudos y barbados varones parece sencillo, es terriblemente empingorotado. Recientemente han surgido algunos excelentes autores de narraciones pueriles. Y han visto premiado su acierto con la adhesión que los chiquitines prestan a sus producciones. Pero en el teatro, después de la finísima comedia de Jacinto Benavente, *El príncipe que todo lo aprendió en los cuentos*, no se ha logrado nada que supere a este pasatiempo discretamente gracioso que Salvador Bartolozzi mostró ayer sobre el tablado del teatro Beatriz. No importa qué es lo que ocurre en escena. Entran y salen brujas, ogros, personajes de viejos cuentos de Perrault. Caperucita, Pulgarcito, Barba Azul. Dicen cosas raras, cantan y chillan. Nosotros nos quedamos boquiabiertos y los minúsculos oyentes aplauden hasta convertirse en una claque bien educada y con sordina. Figurines y decorados de Bartolozzi contribuyeron a la visualidad de aquellas escenas [...]

Fiesta de arte y fiesta de emoción[516].

La Libertad o *El Sol*, y las revistas gráficas *Crónica* y *Estampa*[517], reflejaron igualmente en sus páginas la calidad inusual del renovado teatro infantil:

Muy bien, pero muy bien, este teatro infantil de Bartolozzi, el gran creador de Pinocho. Bartolozzi, poeta y humorista, ha compuesto una farsa deliciosa que entusiasma a los chicos y cautiva a las personas mayores que acompañan a los peques al teatro

La compañía de Josefina Díaz de Artigas realiza a la perfección la idea del autor [...] Bueno será que se repita este espectáculo infantil. Salvador Bartolozzi recibió el mejor premio de los chicos como autor, decorador, mago, en fin, del espectáculo[518].

...

El domingo, mediada la tarde, se estrenó en este teatro la obra para niños *Pinocho vence a los malos*, libro, escenografía y pantomimas de Salvador Bartolozzi. No hace falta advertir que el éxito cubrió satisfactoriamente la jornada. La obra está resuelta conforma a la ingenua inteligencia de sus espectadores, que con algarabía de pájaros, llenaban toda la sala. Palabras, las precisas y adecuadas, los colores enteros, sin complicaciones en la simplicidad de los dibujos; los movimientos de la farsa alegres y rotundos...

La moral, simplista también a tono con los fines expresivos de la obra; los buenos vencen a los malos [...] El capitán de la mesnada, Pinocho, realiza el prodigio de la victoria, y con ella que la risa y el palmoteo de la sala -pájaros en libertad- estallen con clamores de júbilo.

Ninguna tarea más noble y generosa que ésta de hacer reír a los niños. Bartolozzi es de siempre el gran amigo de ellos, pero un amigo eficaz y activo. Dondequiera halla ocasión allí monta sus decorados y exhibe sus deliciosos muñecos. El domingo tuvo en el Beatriz uno de sus mejores logros [...][519]

...

Las aventuras de Pinocho, el héroe más popular en estos tiempos entre el pequeño mundo, hace revivir sus aventuras en la escena, con gran regocijo de un público infantil, cuyo espíritu ha sabido ser comprendido en toda su plenitud. Decorado sugerente, vestuario que parece arrancado de las páginas de las amadas narraciones, diálogo graciosos y fácil, perfectamente adaptado a la imaginación y al gusto de los espectadores; vivacidad, alegría y una limpia moraleja no demasiado densa en enseñanzas siempre empachosas, son la base de este nuevo e interesantísimo teatro de los niños.

La sala, llena de estos espectadores menores de doce años, es también a manera de otro bello cuento vivo de fantasías despiertas. Pinocho vence a los malos y el resto de sus hazañas simpáticas tienen un éxito sin regateos, del que participan en grado sumo Josefina Díaz, Collado, Manrique y el resto de la compañía, así como el brujo animador Bartolozzi, que conoce como nadie los resortes del alma infantil[520].

4.1.2. *Pinocho en el país de los juguetes.*

El 12 de mayo de 1933 se estrenó la segunda comedia representada por los actores de la compañía Artigas-Collado, *Pinocho en el país de los juguetes*, la primera de las obras en las que aparece en carteleras y gacetillas el nombre de Magda Donato como autora, junto al del dibujante. Si bien, como se ha venido señalando, la colaboración entre ambos era ya habitual desde el comienzo de las funciones del "Teatro Pinocho", es a partir de este momento cuando la escritora parece asumir un papel más activo en la empresa y gana en protagonismo, tanto en la organización de las representaciones, como en la promoción pública en prensa de las funciones[521] . Resulta difícil precisar los límites de dicha colaboración, pues, como se apuntó a propósito de la narrativa, existe una notable identidad en el estilo y en el tono de ambos; quizá, la joven escritora parece más cuidadosa a la hora de evitar la vena irónica que a veces salpica las narraciones de Bartolozzi —rasgo que el lector adulto agradece, pero que el niño difícilmente puede captar— cuyo tono castizo es también más acusado. En el caso de las piezas teatrales es obvio que la mayor parte de los textos proceden directamente de las narraciones del dibujante, y son los héroes de Bartolozzi y su peculiarísimo universo de ficción el que se presenta a los niños. A Magda Donato corresponde, tal vez, el perfeccionamiento del proceso de adaptación a la escena; una labor en la que poseía cierta experiencia: había traducido y adaptado para los escenarios madrileños *¡Maldita sea mi cara!*, farsa cómica en tres actos de Kolb y Belières -estrenada en el teatro Centro el 26-X-1929-, en colaboración con Antonio Paso, el reseñado *Melo* de Henri Bernstein y *Aquella noche* de Lajos Zilahy —estrenada en el teatro Victoria el 6-IX-1935—[522].

Precisamente, las escasas reseñas que en esta ocasión se ocuparon del estreno, centraron su atención en la figura de la escritora:

> Continuando la serie de funciones de niños iniciada en el Beatriz para los domingos por la tarde por Bartolozzi, se presentó el domingo nuevamente el gran Pinocho. Esta vez de la mano de Magda Donato y de aquel ilustre dibujante y escenógrafo.
>
> Bastaba el nombre de Magda Donato para que se fuera al teatro con toda confianza. Y así fue. Grandes y chicos pasaron una tarde deliciosa , con las sentidas ingenuidades de Pinocho y su comparsa y con los apliques de Bartolozzi, siempre tan agradables, tan expresivos, tan graciosos.
>
> Los tres actos de la farsa de muñecos, que interpretó admirablemente la compañía de Pepita Díaz, fueron muy aplaudidos.
>
> Que no sea esta la última obra infantil de Magda Donato. Su delicadeza, su tacto literario, la acercan a la sensibilidad del público infantil, y acaso sean esas funciones de las pocas que en Madrid frecuentan nutridamente los aficionados al teatro[523].
>
> …
>
> El nombre de Magda Donato ya era garantía de éxito. Y así fue[524].

4.1.2.1. Fuente, argumento y personajes de la comedia .

Pinocho en el País de los Juguetes[525], "comedia en un prólogo y dos actos divididos en ocho cuadros", es una adaptación de *Chapete en la isla de los muñecos* y *Pinocho hace justicia* de la "Serie Pinocho contra Chapete", el conocido relato en el que Bartolozzi construía un hábil pastiche con motivos procedentes del cuento maravilloso y un esquema narrativo propio de la novela policiaca. En esencia, la comedia se atiene con ligeras variantes a la misma intriga, a los personajes y el espacio de fantasía del cuento; no obstante, se añaden nuevas escenas, unas dirigidas a potenciar la participación del público y otras, imprescindibles para dar a la obra mayor coherencia, para proporcionar información que, si el lector de la serie de Calleja conocía por la continuidad de las aventuras del muñeco, el espectador podía ignorar. Es el sentido, por ejemplo, de la intervención de Pinocho en el prólogo explicando al público la naturaleza extraordinaria de los habitantes del País de los Juguetes: mientras los juguetes de los niños cobraban vida durante la noche, aquellos tenían su propia existencia al ritmo que marca un sol de hojalata y papel pintado.

La estructura de la comedia favorece la inmediata comprensión por parte del público de la leve intriga criminal, con la nítida identificación de buenos y malos en el curso del primer acto. Pinocho asiste en el palacio de los Monarcas del País de los Juguetes a la fiesta por el nacimiento del príncipe heredero Tintilintín, un precioso muñeco de celuloide, "con pelo de verdad" que "dice papá y mamá si le tocan la barriguita". Sigilosamente, el misterioso criado Celestino rapta al pequeño y hace recaer las sospechas sobre el músico Polichín, colocando en su bolsillo el chupete del bebé; y en efecto, al día siguiente, cuando el rey reúne a sus súbditos para ofrecer una recompensa al que resuelva el caso del muñeco desaparecido, el general Tentetieso, instigado por Celestino, encuentra la acusadora prueba en el poder del inocente músico: ante la indignación de los presentes contra el infeliz, Pinocho interviene y pide un juicio justo.

El segundo acto se inicia con los preparativos de la ejecución de la sentencia tras el juicio: Polichín ha sido condenado a "bazar perpetuo", será vendido en una juguetería de Madrid y acabará sus días entre las terribles manos de un niño; no obstante, seguro de su inocencia, Pinocho consigue del Rey tres días para investigar por su cuenta. Considerando que aquel que tuviera en su poder al bebé debía comprar leche para alimentarlo, vigila la granja de la pastora Larán Larito; justamente, aparece enmascarado el malvado criado, pero tras una emocionante persecución, sale de nuevo triunfante, al atrapar a Pinocho en una trampa subterránea. En la escena culminante, todo el pueblo se reúne en la plaza, donde la sentencia va a ser ejecutada después de los tres días acordados, pero en el último momento aparece Pinocho y acusa al verdadero culpable: el criado Celestino que es en realidad.... el malvado Chapete. El Rey manda encarcelarlo y castiga al incompetente Tentetieso a lucir un capirote con orejas de burro. La comedia finaliza con la boda de Polichín y Peponcita entre la alegría y las canciones de todos los habitantes del País de los Juguetes.

Pinocho asume en la obra, además del papel protagonista, la función de comunicación con el lector, análoga a la que el narrador omnisciente posee en el cuento; el héroe de madera sobrepasa los límites de la comedia y oficia en la representación como maestro de ceremonias ante el público: en el prólogo hace la presentación de sus compatriotas los juguetes; más adelante, invita a cantar a los espectadores; y, al final de la obra, les pide su aplauso. Por lo que respecta a su papel en la comedia, se ajusta a la conocida faceta de detective deductivo, de acuerdo con el modelo paródico ya establecido los cuentos de Calleja. En el primer acto ofrece su ayuda para resolver el caso, recordando: "[…] yo he sido detective"; pero la definitiva transformación se produce en el segundo acto, en el preciso momento en que el muñeco decide demostrar la inocencia del músico Polichín:

> PINOC. ¿Que qué voy a hacer? ¿Que qué voy a hacer?
> (Cambiando de tono)
> Pues no lo sé...Pero lo sabré, que para eso he traído mi lupa y mi pipa de detective. (II, 4).

A partir de ese cambio de tono, Pinocho adopta las consabidas poses del investigador que rastrea todas las pistas y medita profundamente:

> PINOC. Si tú no te has metido ese chupete en el bolsillo y el chupete estaba en tu bolsillo es que... ejem...ejem... un momento.
> (saca una pipa enorme, se la mete en la boca y medita con un dedo en la frente)
> Ya está ¡es que alguien ha metido en tu bolsillo el chupete! (II, 4).

El efecto de parodia se completa con el tamaño desmedido de la pipa o, en una acotación posterior, de la enorme lupa con que rastrea las pistas; por lo demás, un procedimiento humorístico habitual del astracán[526].

El malvado Chapete aparece durante toda la obra encubierto bajo la falsa identidad del criado Celestino; no obstante, al igual que en el cuento la ilustración delataba inmediatamente la personalidad del muñeco, también en la representación el espectador había de sospechar ante el inconfundible aspecto rechoncho del personaje. Por su función en la comedia, el rival de Pinocho carece de la riqueza matices

del personaje de los cuentos, limitándose a cumplir el papel del antagonista traicionero, malintencionado y finalmente vencido.

Para reforzar el esquema de abierta oposición entre buenos y malos, los autores introducen la pareja formada por el muñeco Pichi -un personaje que no aparecía en el cuento- y el general Tentetieso, protagonistas de las habituales escenas de cómica rivalidad que, por la propia intriga de la comedia, apenas enfrentan a héroe y antagonista. Pichi se presenta así en el primer cuadro:

PICHI. Yo soy un muñeco muy chiquirritín
más listo que el hambre; yo soy un pillín (I, 1).

El pequeño muñeco es el personaje simpático y travieso que apoya al héroe; demuestra su habilidad como campeón de yo-yo y somete a constantes travesuras al malhumorado Tentetieso, a quien no para de provocar. Con su presencia los autores pretenden, sin duda, lograr la identificación del espectador con uno de los personajes de la obra; una función que asumirá con total perfección la perrita Pipa en posteriores comedias.

En el bando contrario, aliado con Chapete, se sitúa el "capitán coronel general" don Tentetieso, caracterizado como ridículo fantasmón según el modelo del Fierabrás valleinclaniano de *La cabeza del dragón*; la acotación lo describe así en su primera salida:

(Entra Don TENTETIESO, de militar grotesco y pretencioso de grandes bigotes. Anda a la alemana. Su presentación se acompaña con música de "Mambrú se va a la guerra") (I, 1)

Posteriormente, su comportamiento confirma ese carácter: presuntuoso y corto de entendimiento, es objeto de burla permanente y a la postre humillado al recibir un capirote con orejas de burro cuando se descubre la inocencia de Polichín.

La familia real del País de los Juguetes posee los rasgos grotescos característicos de similares personajes en la narrativa de Bartolozzi y Magda Donato; en este caso, el matiz más acentuado es el de la infantilización de los monarcas Chisdasvinto y Cunegunda, quienes se comportan con su bebé -en este caso, con total lógica- como niños ante un juguete nuevo. En la representación, tendría gran efecto cómico la escena en la que la reina al recuperar al principito -un muñeco de celuloide- lo deja descompuesto de tantos cariñosos meneos:

REINA-. ¡Uy qué hijo más requeteprecioso! ¡Sol, lucero, clavel, ojitos de pitiminí! ¡Uyyy!
(Con los achuchones deja al muñeco con la cabeza vuelta y los brazos y las piernas torcidas) (II, 8).

Por su parte, el rey da sobradas muestras de su alelado talante; así, al prometer una recompensa para quien rescatase al principito, declara:

REY-. Le condecoraré con la Estrella de papel de Plata y además le regalaré... ¿Qué te parece que le regale, Cunegunda?
REINA-. ¿Un triciclo?
REY-. ¡!Eso es! Le regalaré un triciclo de cuatro ruedas! (I, 3).

Cuando Pinocho le pide que reconsidere el encarcelamiento de Polichín, el rey, que se había presentado como "un soberano muy democrático", alega:

REY-. ¡Imposible! Mi pueblo se sublevaría y mi ministro de justicia presentaría la dimisión (I, 4).

Paralelamente a la acción principal, Polichín y Peponcita protagonizan una historia de amor fatalmente interrumpida por la acusación que lleva al músico a la cárcel. Polichín Pérez, es la víctima propiciatoria: "un arlequín muy delgado y con tipo de infeliz". Tanto él como su prometida, la muñeca Peponcita, niñera del príncipe, responden al tópico de "pobres pero honrados" y despiertan las simpatías de los demás personajes y previsiblemente del espectador.

Finalmente, como personajes secundarios intervienen en la comedia Linda, una muñeca de lujo, Copelia la bailarina de la caja de música, la pastora Larán Larito y la Duquesa de Pampringadito; esta última, sorda, miope y, más que despistada, al margen de la realidad, da lugar a escenas de gran comicidad que ya se presienten en su primera salida a escena:

> CRIADO-. (Anunciando). La excelentísima, ilustrísima y viejísima señora duquesa del Pampringadito. (Entra la DUQUESA: peluca blanca, perifollos, mitones e impertinentes. Muy remilgada, anda como una ratita y es sorda. Al aparecer ella la orquesta toca unos compases de "viejecita que vas al sarao"...) (I, 1).

Uno de los aspectos más sugerentes en la caracterización de los personajes de la comedia -con la excepción de Pinocho y Chapete- es su naturaleza de juguetes mecánicos, muñecos de cuerda; un detalle que varía respecto al cuento. Así pues, en la escena, más que como marionetas, en este caso los actores aparecerían como autómatas de movimientos mecanizados; de acuerdo a las indicaciones incluidas en las correspondientes acotaciones Polichín "Hace su salida al compás de los platillos y anda mecánicamente" o la bailarina entra "con una musiquita de caja de sorpresa". Para subrayar el efecto, los autores disponen algunas escenas en las que se interrumpe el curso de la intriga, expresamente dirigidas a crear un cuadro lleno de plasticidad; el ejemplo más evidente es el comienzo del cuadro tercero del primer acto, que parece directamente inspirado en la conocida presentación de los autómatas de *El Señor de Pigmalión*: los juguetes aparecen en la penumbra en actitudes rígidas, hasta que se enciende el sol de papel y entra en escena un personaje con el aspecto del "clásico Padre Noel" que se identifica como el "creador de los muñecos":

> (Suena una musiquita. El viejo se va acercando a cada muñeco y tocándolo con una varita y cada cual en el acto se anima con gestos automáticos de muñeco. El rey se mesa las barbas con una mano y con la otra se quita y se pone la corona; la reina hila; los soldados dan un paso al frente y otro atrás mientras el General sube y baja el sable; la Duquesa se lleva a los labios la taza y la aleja alternativamente; Peponcita barre; Linda se da polvos; Polichín hace el gesto de tocar los platillos pero sin ruido; Copelia baila [...](I, 3).

Se repite el efecto en el cuadro quinto del segundo acto: la acotación precisa: "Esta escena es con movimientos completamente mecánicos"; y en este caso, también en el diálogo se subraya la mecanización de las muñecas por medio del silabeo de las palabras:

> DUQUESA-. (llevándose el vaso a los labios con gesto mecánico)
> Que le-che tan ri-ca
> pa-re-ce man-te-ca. [...]
> PASTORA-. (Levantando mecánicamente los brazos)
> De mis o-ve-ji-tas
> y de mis va-qui-tas
> la trai-go yo a-quí.

4.1.2.2. Humor, canciones y participación del espectador.

En *Pinocho en el País de los Juguetes* el interés de la trama y el aspecto plástico se imponen a lo humorístico, mucho más desbocado en otras comedias como se verá en el caso de *Pipo y Pipa y el lobo Tragalotodo*. Las escenas cómicas de persecuciones y peleas son, básicamente, las protagonizadas por Pichi y Tentetieso; en una de estas riñas se incluye un clásico truco de comedia de magia, al salir huyendo el pequeño muñeco volando agarrado a unos globos y haciendo burla de su rival. El humor verbal surge de la parodia de los clichés detectivescos en la figura de Pinocho, de la ingenuidad infantil de los monarcas o de la figura de la Duquesa de Panpringadito, cuya sordera da pie a los habituales equívocos; tampoco faltan algunas salidas al absurdo, como el detalle del reloj de palacio cuyo desajuste es acogido con arbitraria naturalidad por los personajes:

> (Suenan tres campanadas)

REY. Han dado las tres en el reloj de la torre!
REINA. Quiere decirse que son las once menos cuarto.(I, 1)

Más adelante, cuando el Rey fija un plazo para las investigaciones de Pinocho:

> REY. [...] (Saca un enorme reloj)
> Son ahora las doce en punto; si dentro de tres días, al sonar en el reloj de la torre las cinco campanadas de las doce, Pinocho no me presenta las pruebas de la inocencia de Polichín, la sentencia se cumplirá en el acto [...](I, 4)

En la escena culminante, efectivamente suenan "las cinco campanadas de las doce en el reloj de la torre" y, al llegar la cuarta, hace su aparición triunfante el héroe.

Salvo Pinocho y Chapete, todos los demás personajes se expresan en un lenguaje lleno de ingenuidad en el que se acentúan los rasgos infantiles; y en consonancia con este tono, los diálogos se interrumpen con cierta frecuencia para dar entrada a canciones populares infantiles. Ya en la presentación de los invitados a Palacio, la aparición de cada personaje se subraya con una música alusiva; durante el banquete se baila la "polka de los bebés" y los invitados cantan el "alirón" o "quisiera ser tan alto…"; en el quinto cuadro del segundo acto la pastora o la Peponcita cantan sendas canciones; en la última escena todos se burlan del general entonando el "¡A e i o u Borriquito como tú!" y expresan su contento cantando "el patio de mi casa…" y jugando al corro. Pero entre todas, destaca la canción cuya interpretación ocupa casi enteramente el cuadro segundo del primer acto, con una habilísima presentación escenográfica: Pichi y Polichín se presentan en la plaza del reino con un "carrillón de romance de ciego"; Polichín toca los platillos y Pichi vocea para atraer al público:

> PICHI. ¡Acudan presto, señores y señoras, a oír la terrible aventura del ratón y el gato con el chundarata chin, chin ¡Música maestro!.

Polichín va desenrollando el cuadro en el que se representa lo cantado por Pichi, una peculiar versión de "Estaba el señor don gato":

Estaba una vez un gato
comiéndose una sardina
chundarata, chidarata
chundarata, chin, chin.
Y un ratón le contemplaba
asomándose a una esquina
chundarata…
Pero de pronto el minino
se le atraganta una espina
chundarata…
Y el ratón que ve el peligro
hacia el gato se encamina
chundarata…
Y con unos alicates logra
arrancarle la espina
chundarata…
(Recitado)
Entonces el gato
pasado el mal rato
se zampa al ratón
en un santiamén.
Haz bien
y no mires a quien.
chundarata, chidarata

chundarata, chin, chin

A la canción sigue la cómica reacción de la Duquesa sorda, que exclama: "!Qué bonito! !Me ha gustado a mí esta canción de *Al pasar la barca me dijo el barquero…*!". Tras algunos incidentes, el cuadro segundo finaliza con la nueva salida de los músicos y los demás personajes se unen a la canción; pero además Pinocho se dirige al público invitandole a participar activamente,

PINOCH. Y ahora mis queridos amiguitos ¿queréis que cantemos nosotros? Pues venga de ahí y cantad todos conmigo."

Y para facilitar su intervención, "cae un telón en que va pintada la letra de la canción". También al final de la comedia, el conjunto de los personajes se despide entonando el "chundarata", como leitmotiv de la pieza:

Si este cuento os ha gustado
aplaudirnos un poquito.
chundarata, chidarata
chundarata, chin, chin
Y como os queremos mucho
os mandamos un besito..
chundarata, chidarata
chundarata, chin, chin

Como puede apreciarse, Bartolozzi y Magda Donato sacan el máximo partido de la música y de la escenografía en su pretensión de conseguir la comunicación directa con el espectador, característica del guiñol. Al respecto, son propias del teatro de marionetas las apelaciones dirigidas al público por los personajes, en busca de la bulliciosa respuesta de la sala; así, en su primera salida, el disfrazado Chapete deja clara su personalidad en una confidencia dirigida directamente a los niños:

CRIADO. - ¡Ja, ja, ja! ¡Nadie me ha conocido! Estos infelices se creen que soy un criado, y a lo mejor vosotros, a pesar de ser tan listos, os lo habéis creído también... ¡Ja , ja, ja! ¡La verdad es que estoy bien disfrazado! ¡Nadie diría que soy.... no os lo digo, no no, no vayáis a contar a los reyes y a ese odiado Pinocho, mi terrible enemigo! Lo que siento es que os enteréis de lo que voy a hacer ahora: pero vosotros no diréis nada... y si lo decís ya veréis cómo no os hacen caso" (I, 1)

Resulta previsible la respuesta a la provocación, con la constante delación del culpable por parte de los espectadores durante toda la representación. Asimismo, otros personajes se vuelven al público en determinados momentos, bien para pedir colaboración, como hace el general Tentetieso:

GENERAL. [...] ¿De dónde diablos sacaría yo una prueba? ¿Vosotros no tendréis alguna por casualidad ?¿No? Pues lo siento (I, 3);

bien para demandar su atención en asuntos claves de la comedia, como Pichi en el momento en que Pinocho se dispone a explicar sus deducciones detectivescas:

PICHI. (al público) Y vosotros fijaros también; veréis qué listo es (I, 3);

En suma, los autores construyen una comedia interesante y divertida, de sugerentes posibilidades plásticas en su puesta en escena y, fundamentalmente, eficaz en su objetivo de captar la atención del espectador infantil por medio de la palabra, la música y la escenografía. Hasta principio de junio los niños madrileños tuvieron ocasión de asistir a las representaciones de esta obra que había de ser la última protagonizada por el héroe de madera, quien en las gacetillas todavía reclamaba la atención de los espectadores para la última función de la temporada:

¿Sabéis que Pinocho se va? Pinocho, la delicia de los pequeños, se tiene que ir del Beatriz. Hoy a las cuatro, todavía triunfará "en el país de los juguetes" el cuento de niños más divertido que puede imaginarse ("Guía del espectador", *ABC*, 2-IV-1933).

4.2. Funciones para niños de la compañía de Josefina Díaz de Artigas y Manuel Collado: Temporada 1933-1934 en el teatro Cómico.

La compañía Artigas-Collado no debutó en Madrid hasta mediados de enero de 1934, ofreciendo los espectáculos para niños a lo largo de toda su temporada en el teatro Cómico, concluida en junio; así pues, las representaciones infantiles se organizaban ya al margen de las fiestas navideñas, signo inequívoco de su progresiva consolidación. Como era norma en años precedentes, las funciones se celebraban todos los domingos en sesión de matiné y, según el éxito de las comedias, también los jueves, sábados o lunes.

Tras las primeras funciones en las que se repusieron las comedias de la anterior temporada —el domingo 14 de enero *Pinocho Vence a los malos*, y el 21 *Pinocho en el país de los juguetes*—, se estrenaron en el Cómico tres nuevos títulos en los que Pipo y Pipa, los héroes de *Estampa*, arrebatan definitivamente a Pinocho el papel protagonista. Por otra parte, Bartolozzi abandona desde esta temporada el diseño y confección de los decorados y figurines confiándolos a su hija Pitti y a su yerno el pintor Pedro Lozano; estos se ajustaron, no obstante, con total fidelidad al característico estilo de quien era su mentor y maestro en el arte de la escenografía.

4.2.1. *Aventuras de Pipo y Pipa* o *La duquesita y el dragón*.

En la tercera función para niños en el teatro Cómico, ofrecida el domingo 28 de enero de 1934, se estrenó *Aventuras de Pipo y Pipa* o *La duquesita y el dragón*, comedia original de Magda Donato y Salvador Bartolozzi. Sobre el escenario se presentaron Manolo Collado como un peculiar Pipo, la niña Consuelito Morales bajo el disfraz de Pipa, Julita Tejero en el papel de la duquesita Marilinda, Amelia de la Torre como "la bruja Pirulí", Carmen Reyes como "el duende Birlibirlín", Delfín Jerez como "el Duque Bonifacio", Conchita Campos con dos papeles, "doña Cucufata" y "la princesa Nogalina", José Pidal como "el rey Betún" y Alfonso Candel como "el cocinero". Sin más datos significativos, los nombres de los personajes y el propio título parecen indicar que la comedia es una adaptación de otra de las obras estrenada en el "Teatro Pinocho", *Pipo y Pipa y el dragón*[527].

El semanario *Estampa* celebra esta nueva promoción de los héroes de su sección para niños y dedica un amplio reportaje fotográfico al estreno:

> Pipo y Pipa, los célebres héroes infantiles, creados por Bartolozzi y popularizados en las páginas de *Estampa*, acaban de aparecer por primera vez en el escenario de un teatro donde se representa una de sus más divertidas aventuras.
>
> La compañía Díaz de Artigas-Collado ha estrenado en el Teatro Cómico *Aventuras de Pipo y Pipa* o *La duquesita y el dragón*, graciosísimo cuento infantil que ha obtenido un éxito resonante, mayor si cabe que el logrado por las anteriores producciones teatrales para niños, de los mismos autores, nuestros colaboradores Magda Donato y Salvador Bartolozzi [...]
>
> La calidad predominante de este espectáculo infantil es la alegría, una alegría sana y franca, que se desborda del escenario, donde (sobre un fondo de decoraciones deliciosas, pintadas por Pitti Bartolozzi y Pedro Lozano) se desarrollan los más imprevistos y graciosos episodios que deleitan casi tanto a los mayores como a los chicos.
>
> A esta casa de *Estampa*, que, en cierto modo, es la madrina de Pipo y Pipa, le satisface doblemente subrayar hoy el éxito extraordinario logrado por nuestros héroes en esta su primera aventura teatral[528].

A partir de esta temporada la valoración en la prensa de las comedias de Magda Donato y Bartolozzi va a ser todavía más positiva y, junto a los formulismos de rigor, algunas crónicas analizan con mayor precisión los elementos más destacados de este teatro para niños; buen ejemplo son las crónicas publicadas por el escritor y periodista Juan Chabás en *Luz* :

> De pronto desde un palco, desde un rincón del patio de butacas o desde el más alto anfiteatro, hiere todo el allende de la sala de teatro el sollozo de un niño inmediatamente ahogado por la mano

de la madre o de la niñera. Pocos espectáculos tan crueles. Este martirio del niño chico y llorón en el teatro es una feroz consecuencia de nuestra organización social. Los padres no pueden dejar a sus niños en casa y los llevan consigo al teatro: a ver un drama, o una comedia truculenta o una farsa en cuya representación gritan los personajes o suena súbitamente un disparo. Y el niño se aburre, se asusta, se impacienta y grita; los espectadores de edad se indignan, imponen silencio, y la madre azorada, le aprieta al niño la mano contra la boca.

Como consuelo de ese martirio, una compañía madrileña, la de Collado-Díaz Artigas, ha fundado un teatro para niños. Bartolozzi, cuyo lápiz ha renovado la alegría inocente y feliz de las aleluyas creando unos cuantos tipos de fábula que divierten especialmente a los chicos, y que han llegado a ser verdaderos héroes infantiles, está al frente de ese teatro, en cuya organización y andamiaje literarios colabora, con buena fortuna de escritora y la natural ternura femenina, Magda Donato.

[...] Últimamente Bartolozzi y Magda Donato han estrenado una nueva fábula infantil. Obra pensada y hecha para los niños, es mucho más alegre y posee mayor gracia y encanto que las escenificaciones excesivamente literarias de algunos cuentos infantiles clásicos que algunos autores han querido hacer valer como verdadero teatro para niños.

Titúlase esta nueva fábula "Aventuras de Pipo y Pipa o La duquesita y el Dragón". Tiene toda ella un desenfadado tono burlesco, un dinámico brío de juego escénico, y una invención fácil y fecunda, con emoción dramática, teatral, que entra por los ojos, se llega derechamente al ánimo, conducida por una palabra ágil, suelta; diálogo rápido, comprensible para la imaginación de un niño, escrito con claridad y lleno de ingenuo interés.

La escenografía, la realización plástica de los tipos, los trajes, todo contribuye al feliz concierto de esta fiesta teatral para niños. Hay un dragón colosal, que realmente invade la escena y es una delicia de realidad poética es decir, de autentica fantasía infantil.

El público infantil aplaude rabiosamente este espectáculo. Vive ante él con delicia de niñez complacida. Los actores y actrices de la compañía del Teatro Cómico aciertan a interpretar con esmero y con adecuado estilo sus difíciles personajes. [...]

No se le ha concedido la debida importancia a este teatro infantil de Bartolozzi y Magda Donato. Hacer un teatro para niños, como hacer literatura infantil, es empresa dificilísima. Muy pocos consiguen divertir a los chicos sin escribir majaderías y realizando una obra de arte que tenga valor indudable. Ellos lo han logrado, y nosotros unimos nuestro aplauso al de los niños que celebran las aventuras de Pinocho y Pipo y Pipa, poético guiñol nuevo que alegra nuestro teatro y da prestigio, los domingos a un escenario madrileño[529].

El elogio sin paliativos de Chabás a este "poético guiñol nuevo" es compartido por sus colegas de *Heraldo de Madrid* o *Ahora*:

La nueva farsa burlesca es realmente extraordinaria, lo mismo en gracia que en movimiento, en alarde de la imaginación que en prestación escénica [...] una escenografía adecuada y un prodigio de trucos teatrales, algunos, como el dragón colosal que invade la escena, realmente maravillosos [...] Añádase que la acción se desarrolla con claridad e interés; que el diálogo es asimismo claro y comprensible para los más pequeños espectadores, y que Bartolozzi y Magda Donato han acertado a inventar, componer, realizar y dirigir escénicamente una obra nobilísima, cual es la de distraer limpiamente la imaginación de la infancia.

El telón se alzó muchas veces al fin de cada acto y Magda Donato con la representación de su colaborador, tuvo que salir reiteradamente a escena a agradecer los aplausos de los pequeñuelos encantadores y encantados[530].

...

La ilustre escritora Magda Donato y el notabilísimo dibujante Salvador Bartolozzi vienen aplicando su meritísimo esfuerzo a fomentar entre nosotros el teatro infantil, como medios peculiarísimos de fina calidad y en perfecta consonancia con la psicología de los niños. Nadie que

no haya intentado la literatura infantil puede darse cuenta exacta de las dificultades que entraña este género. Engaña su simplicísima apariencia. El teatro para niños exige de los autores que a él consagran su actividad dotes extraordinarias de comprensión y ductilidad extremada de estilo. Ni aun así rendirá fruto apreciable el esfuerzo si no va acompañado de una gran fantasía y, sobre todo, de una honda ternura. Magda Donato y Bartolozzi han llegado a la maestría en el género porque tienen una noble inteligencia y poseen un gran corazón.

Espléndidas fueron aquellas representaciones del famoso "Pinocho", delicia inefable de los chiquitines. Magda Donato y Bartolozzi se han superado, sin embargo, en esta maravillosa escenificación de las *Aventuras de Pipo y Pipa*, los dos popularísimos personajes cuyo saladísimo perfil ha divulgado nuestro fraternal colega "Estampa". Graciosos episodios, lances sorprendentes, diálogo donosísimo, turcos prodigiosos y magnifica escenografía, todo cuanto puede herir vivamente la imaginación infantil tiene su más bella síntesis en esta obra, deleite de los niños, que también saborean las personas mayores.

La cortina se levantó muchas veces en honor de los autores. Magda Donato hubo de comparecer en el palco escénico en los finales de acto, requerida por las ovaciones clamorosas de la gentilísima asamblea[531].

4.2.2. *Pipo y Pipa en busca de la muñeca prodigiosa.*

El 18 de marzo la Compañía Artigas-Collado estrena otra aventura de la serie: *Pipo y Pipa en busca de la muñeca prodigiosa*, interpretada en sus principales papeles por Collado, Cuenca, Concepción Campos, Nieves Reyes, Amalia de la Torre y la niña Matilde Fernández.

Los títulos de los nueve cuadros en que se divide la comedia —"En el palacio", "Los valientes", "Que viene el Coco", "La familia bruja", "El gigante Dontragón", "Los enanitos del bosque", "La hazaña de los valientes", "La muñeca maravillosa", "El triunfo de Pipo"[532] — parecen indicar que ésta es una nueva versión de *Pipo y Pipa y el gato Trespelos*, con la variación de la sustitución como talismán del gato por una muñeca.

En su comentario a propósito de esta "aleluya teatralizada", Juan Chabás retoma algunas de sus consideraciones de su anterior crónica en *Luz*, llamando la atención a la crítica para que preste mayor atención a ciertos aspectos renovadores de estos estrenos:

> Bartolozzi y Magda Donato siguen enriqueciendo con nuevos episodios la vida de esos héroes de la fantasía infantil que ellos han sabido crear, infundiéndoles cuerpo y alma. Pipo y Pipa tienen ya vida propia y legendaria.
>
> Los cuadros estrenados el domingo constituían, como un romance dramático y burlesco, una aleluya teatralizada, con la sencillez y la malicia necesarias para que entraran de lleno en su emoción los niños que presencian este magnífico teatro popular y pueril.[...] La misma gracia de palabra, igual dinamicidad escénica, y, en fin, idéntica expansión de alegría rebosante y copia de incidentes originales tienen estos nuevos episodios de Pipo y Pipa que los anteriores ya conocidos.
>
> Es una lástima que no se preste mayor atención a este teatro infantil, que constituye un género difícil y raro, que entre nosotros es además extraordinario.
>
> La crítica debiera prestar más estudiosa solicitud a este meritorio esfuerzo de Bartolozzi y Magda Donato [...]

En *El Liberal* se destaca el superior acierto de los autores al acercarse a su público, por encima de las obras de Jacinto Benavente, o del catalán Folch y Torres:

> Magda Donato y Bartolozzi sabían lo que se hacían al intentar la estatificación de un teatro de niños en Madrid, pero completamente de niños, porque las maravillas de Benavente dedicadas al público infantil no llegan tanto a los corazones de ese público especialísimo como Pipo y Pipa y sus derivados, iniciados en el guiñol y reforzados con la plena luz de la batería.

> Folch y Torres, en Barcelona, hace varios años ofrece a los niños una temporada de teatro, de gran resultado, que abarca desde los días anteriores a Navidad hasta Carnaval. Es el autor de la gente menuda. Pero sus producciones son también eminentemente literarias. Magda Donato, con su periodismo asequible a todas las manifestaciones de la vida, de pluma ágil y elocuente, y Bartolozzi, el estilizador de panoramas y de interiores, el creador de la muñequería artística, han logrado acertar con el punto del interés infantil [...] La compañía del Cómico interpretó la obra con arte máximo, y el público rió y chilló y hasta intervino en la representación con incisos y griteríos.
>
> Otro gran éxito infantil y el trazado firme de un camino inacabable[533] .

4.2.3. *Pipo y Pipa contra Gurriato.*

La compañía presenta el que va a ser su último estreno de la temporada el 22 de abril, *Pipo y Pipa contra Gurriato*, comedia interpretada por los habituales: Manolo Collado, Julita Tejera, Consuelito Morales, Matilde Fernández, Pedro N. Candel, y Pedro Fernández Cuenca en los papeles principales. Las reseñas publicadas por *Heraldo de Madrid* y *El Liberal* proporcionan datos muy escasos sobre su argumento, y tan sólo las gacetillas de *ABC* apuntan algunos detalles:

> La mejor comedia infantil. Islas encantadas. Naufragios. La niña pirata. Escenas maravillosas" ("Guía del Espectador, ABC, 3-V-1934).

Lo que sí se desprende de las reseñas es la consolidación de estas obras como parte de una serie de episodios con los que el público infantil se iba familiarizando:

> Ya tienen los peques de Madrid nuevos y divertidos episodios de sus muñecos Pipo y Pipa, los héroes admirables, que gracias al amor con que los tratan intérpretes y autores, entretienen tanto y tan bien a sus amigos los chiquillos.
>
> En *Pipo y Pipa contra Gurriato*, continuación de los episodios aplaudidos y celebrados anteriormente persiste y aumenta la amenidad graciosa de sus "hermanos" [...] El nuevo episodio de Pipo y Pipa estrenado ayer en el Cómico con éxito grande, no tiene nada que envidiarle a los anteriores ni en interés ni en gracia. [534]
>
> ...
>
> El público infantil que llenaba el Cómico se solazó de lo lindo con las nuevas peripecias de sus héroes familiares, y aplaudió constantemente a los protagonistas[535].

Alternando este último título con la representación de las anteriores comedias, la compañía siguió ofreciendo hasta su despedida en junio el espectáculo para los pequeños.

4.3. Funciones para niños en el teatro Maria Isabel: temporada 1934-1935.

A finales de 1934 Bartolozzi traslada su espectáculo para niños al escenario del teatro María Isabel. Con el apoyo del empresario Arturo Serrano y de la compañía titular encabezada por Isabel Garcés, Somoza y Mercedes Sampietro, las funciones infantiles logran su asentamiento definitivo durante toda la temporada. El dibujante y Magda Donato estrenan en las dos temporadas siguientes seis nuevos títulos de la serie de Pipo y Pipa, consagrados como los más populares héroes del teatro infantil madrileño.

4.3.1. *Pipo y Pipa y los Reyes Magos.*

La compañía del María Isabel presenta su primera función para niños en las fiestas de Pascuas de 1934, estrenando una comedia de tema navideño el domingo 23 de diciembre: *Pipo y Pipa y los Reyes Magos*; la fiesta infantil se completaba en los intermedios con el sorteo de juguetes para los espectadores. Isabel Garcés en el papel de Pipo y Concha Fernández como Pipa se convierten desde este momento en las intérpretes habituales de la pareja protagonista; junto a ellas intervinieron Adela Carboné, Concha Ruiz, Mercedes Sampedro, Gaudiosa Salcedo, Fernando Vallejo, José Soria y Rafael Ragel[536].

Pipo y Pipa y los Reyes Magos recupera el argumento de uno de los más ingeniosos cuentos de Bartolozzi, *Pinocho, Chapete y los Reyes Magos* (1925); una fantástica intriga que además, por las mismas fechas de Pascuas de 1933 el dibujante reelabora en las páginas de "Aventuras de Pipo y Pipa" en

Estampa, en una versión en historieta que, previsiblemente, sería muy similar a la comedia, como confirma su confrontación con el resumen de la trama de la reseña de *ABC*:

> [...] Se trata en la obra de que Pipo y Pipa van a ser los directores de la distribución de juguetes y golosinas en los zapatitos de los niños madrileños y para eso fletan con sus amigos los Reyes Magos, los camellos correspondientes.
>
> Pero el malvado Gurriato los engaña poniendo en el cielo una estrella falsa, que sale y todo, en un aeroplano, y les hace perder un día, con lo que llegarán tarde a la distribución de juguetes. Y entonces va Pipo y ¿Qué hace? pues se le ocurre robarle al Tiempo el reloj, con lo que se recuperarían las horas perdidas y así los juguetes llegarán a sus destinatarios ¡Nada más que eso!
>
> Unos proyectos tan audaces vienen adornados con trucos de mucho sorpresa y con lances de mucha risa[537].

En esta temporada de Pascuas Magda Donato y Bartolozzi se enfrentaban ya a una numerosa competencia, debido al auge del teatro para niños del que ellos mismos eran en gran medida responsables. Sin embargo, muchos críticos señalan la superioridad de su espectáculo. Tajantemente lo expresa el columnista de *El Liberal*:

> Ese es el verdadero teatro de niños. Lo otro, literatura o melodrama, tiene un objetivo más general[538].

En el mismo sentido, Fernández Almagro cifra su éxito en la fidelidad característica de los niños espectadores, que habían convertido ya por entonces a Pipo y Pipa héroes de su preferencia:

> Nunca como este año ha sido tan colmado el tributo de teatro infantil que las Pascuas gustan de rendir tradicionalmente a los niños de Madrid. Y ya se comprenderá que en este renovado alarde de fuerzas más o menos fantasmagóricas no podían faltar "Pipo y Pipa", criaturas de Magda Donato y Salvador Bartolozzi que han quedado incorporadas a los pequeños mitos de nuestro tiempo. Pueriles y todo, y precisamente por serlo, gozan de una permanencia en el recuerdo de los niños que las personas mayores no conocen en grado análogo por lo que hace a las figuras dramáticas del teatro que pudiéramos llamar serio. En esta nueva asomada de Pipo y Pipa, se complican sus aventuras de tal suerte que ellos, buenos y generosos de suyo, tienen que luchar bravamente y discurrir no pocas martingalas para no caer en el lazo alevosamente tendido por el perverso Gurriato y la endemoniada Pirulí, sus enemigos naturales. Triunfan, pues, los buenos, y esta moraleja optimista, a cuya deducción no fue ajeno el propio público infantil, cerró el entretenido espectáculo. A la interpretación cooperaron eficazmente los buenos elementos que integran la compañía del María Isabel[539].

La reseña del diario *ABC*, que comienza entonces a prestar mayor atención a estos estrenos, incluye unas declaraciones de los autores en las que reiteraban su intención de dirigirse exclusivamente al público infantil:

> Así como otros cuentos son para niños con toda la barba, este último, estrenado el domingo en el María Isabel, es desde que empieza hasta que acaba, para niños que no se afeitan todavía, para niños niños, en toda la amplitud infantil de la palabra. Los autores Magda Donato y Salvador Bartolozzi, lo han dicho en unas manifestaciones: "No pretendemos con esta comedia que sean los papás quienes lleven a sus hijos a verla, sino que sean los hijos quienes lleven a verla a sus papás" Es decir, que se trata de un verdadero cuento para gente menuda.[...] No hay que decir que los chicos palmotearon con entusiasmo en muchos momentos de la obra, linda de verdad, y que los autores fueron llamados a escena. En un entreacto bajaron a la sala Isabelita Garcés y Conchita Fernández a repartir juguetes...y los chicos (y algunos grandes), se las querían comer [...][540]

4.3.2. *Pipo y Pipa en la boda de Cucuruchito.*

El segundo estreno en el María Isabel, celebrado el jueves 17 de enero de 1935, fue *Pipo y pipa en la boda de Cucuruchito*, "Cuento infantil en dos actos divididos en un prólogo y doce cuadros". Frente a

anteriores obras, el argumento de la comedia parece absolutamente original, sin aparentes préstamos de cuentos, historietas o piezas anteriores: Pipo y Pipa se ven enredados en un lance amoroso, y deben enfrentarse a una particular Trotaconventos, su vieja enemiga la bruja Pirulí. *ABC* y *Ahora*, detallan esta entretenida trama:

> Pipo se duerme sobre un libro de cuentos por donde anda la bruja Pirulí, y la bruja aprovecha la ocasión para escaparse de las páginas y empieza su malvada labor. La bella princesa Cucuruchito va a casarse y la odiosa bruja detiene su auto, sembrándole de tachuelas el camino. y secuestra a la princesa y la substituye en el auto nupcial por la horrible Patirroja. Allá va la Patirroja a ser princesa, mientras la pobre Cucuruchito se queda prisionera en poder de un carcelero, que son dos, porque son hermanos siameses para que la vigilancia no se interrumpa. Uno duerme y el otro vela.
>
> Pero aquí entra en acción Pipo, que consigue ponerlos en discordia y robarles la cautiva mientras ellos se pelean. Y luego puede arribar a la cámara, donde está la falsa novia, y robarle el traje de desposada y encerrarla con siete cerrojos. Y con nuevos y sabrosos incidentes se logra la derrota de la malvada Pirulí y el triunfo de la belleza y el amor.
>
> ¿Es o no es una farsa interesante...? [541]
>
> …
>
> Los planes siniestros de la Bruja Pirulí, pérfidamente secundados por el avieso Gurriato, fracasan por completo, al fin, merced a la intervención de "Pipo" y "Pipa", valerosos aventureros cuyo ánimo no desfallece ante el peligro. La Bruja pretendía endosarle al Príncipe Florindín una novia fea y desapacible hasta el espanto, en vez de la bella prometida con la que había de desposarse; pero "Pipo" y "Pipa" descubre la suplantación y llegan a tiempo para desbaratar la monstruosa boda y dar a los culpables el castigo que merecen sus fechorías[542].

Como de costumbre, la compañía titular interpretó a los muñecos de la farsa, con Isabel Garcés como Pipo y Conchita Fernández como Pipa, Adela Carboné en el papel de la bruja Pirulí, Mercedes Muñoz Sampedro como la feísima Patirroja, Gaudiosa Salcedo como el príncipe Flonrindín y Cristina Miñana como la duquesita Cucuruchito. En otros papeles intervinieron Conchita Ruiz, Julia Lagos, Carmen Pradillo, Alfonso Tudela, Pedro Ragel, Fernando Vallejo, Pepe Soria y Miguel Armario.

Y de nuevo es unánime la positiva acogida de la prensa. Varias reseñas del estreno destacan otra vez el atractivo que el espectáculo, de eficacia probada para los pequeños, ofrecía igualmente al público adulto; así, el crítico de *ABC* comenta:

> El teatro María Isabel prosigue en su benemérita idea de cultivar el teatro de niños. El domingo por la tarde celebró el estreno de un nuevo cuento infantil de Magda Donato y Salvador Bartolozzi, autores ya especializados en este género.
>
> No obstante la calidad infantil de la producción, hace la obra la plana mayor de la compañía, con Isabel Garcés, Mercedes Sampietro y el Sr. Somoza a la cabeza.
>
> A estos estrenos asiste un público heterogéneo de señores graves que rayan en los diez lustros y chicos bulliciosos que no llegan a los tres. Pues ante la gracia sencilla del espectáculo se funden todos en masa homogénea, dulce milagro franciscano que aniña los corazones. [...]
>
> Los autores e intérpretes fueron aplaudidos y también los decorados y figurines de la obra, a cargo de Lozano y Pitti Bartolozzi.

El Liberal, *El Sol* y *Ahora* ponderan los aciertos, plásticos y literarios, y reflejan el caluroso recibimiento del público:

> No descansan Magda Donato y Salvador Bartolozzi en su noble afán de estimular las ilusiones de niños. Esta nueva comedia infantil de los admirables autores colma las esperanzas de la gente menuda.
>
> Visualidad, fantasía, humorismo sencillo, el que los niños entienden y los grandes aprecian en su justo valor.

Al estreno asistió numeroso público y la algazara que se armó a la hora de la rifa de juguetes fue enorme.

¿Qué no se les ocurrirá a Magda Donato y Bartolozzi? [...] *Pipo y Pipa en la boda de Cucuruchito* resultó un éxito ruidoso[543].

…

Este nuevo episodio de la historia de los famosos Pipo y Pipa fue acogido con gran entusiasmo por la gente menuda, a quien iba dirigido. La visualidad y la fantasía del espectáculo, tanto como el diálogo lleno de sencillo humorismo, muy al alcance de las inteligencias infantiles, entretuvieron mucho a los chicos y aun a los grandes[544].

...

Abundantes y patéticos los lances de este cuento infantil, de ellos se halla pendiente la atención vigilante de la gente menuda durante el desarrollo del terrible episodio. Magda Donato y Salvador Bartolozzi, autores de la obra, han acertado en revestir del máximo interés esta aventura de sus populares personajes.

La sala, rebosante de público. Los niños aplaudieron con desbordante entusiasmo. Repartiéronse juguetes con profusión y sorteáronse otros valiosos.

La compañía del María Isabel interpretó el cuento infantil con el amor y la ternura que viene poniendo en estos empeños concebidos en servicio de los niños, que al fin, han encontrado un espectáculo adecuado a su sensibilidad[545].

4.3.3. *Pipo y Pipa en el fondo del mar* o *El cascabel encantado.*

Una nueva entrega de las aventuras de los héroes de *Estampa*, *Pipo y pipa en el fondo del mar o El cascabel encantado*, se estrena el 24 de marzo de 1935, interpretada por el reparto habitual. Como indica la breve sinopsis de *ABC*, los autores trasladan el enfrentamiento de los héroes y la bruja Pirulí al fondo del mar:

[...] el hada Risa-Risita ha obsequiado a cierto pueblo con un cascabel que esparce la alegría a su alrededor. La malvada bruja, enemiga de todo regocijo, roba el cascabel, que tira al fondo del mar. Y he aquí, al valiente Pipo, en campaña -que aquí pudiéramos llamar "en marina"- para recuperar el talismán alegre[546].

Al parecer, la comedia recupera en un argumento original las ya clásicas aventuras submarinas de los héroes de Bartolozzi y algunos motivos de *Pinocho en la Isla del baile y la Risa y Pinocho Sherlock Holmes*, última y divertidísima entrega de la "Serie Pinocho contra Chapete"[547].

La representación de la comedia fuera de las fechas tradicionales no afectó en absoluto la acogida del público, que demostraba una absoluta fidelidad y una disposición inmejorables, tal y como reflejan las reseñas de *ABC* o *El Liberal*:

El domingo por la tarde, se estrenó en el teatro María Isabel una comedia infantil en dos actos y ocho cuadros, titulada *Pipo y Pipa en el fondo del mar*. Viene a continuar esta obra la serie de bonitas comedias que Magda Donato y Salvador Bartolozzi han montado para recreo de grandes y chicos esta temporada.

[...] En taquilla se puso el cartel de "no hay billetes", y este numeroso público hizo una ovación a los autores, llamándolos a escena muchas veces[548].

...

Magda Donato y Bartolozzi son los dioses lares de la gente menuda. Esa nueva comedia *Pipo y Pipa en el fondo del mar* mitad cuento, mitad magia, es ya echar el completo en la invención y en la gracia de llegar a las imaginaciones infantiles. Las aventuras de Pipo y Pipa y las brujerías de doña Pirulí tienen muy preocupados a los niños que acuden en masa los domingos y jueves al María Isabel para asociarse a las cuitas y querellas de los animados muñecos.

La compañía del teatro interpretó admirablemente la comedia y los pequeños espectadores intervinieron en la representación con opiniones propias y clamores expresivos.

En mitad de la representación se rifaron unos juguetes[549].

Como se ha de ver con mayor detalle, la obra contaba con el atractivo fundamental de la excelente escenografía de Pitti y Pedro Lozano, así como de los trucos de tramoya dispuestos para trasladar al espectador al fondo submarino que a no pocos críticos hicieron evocar los procedimientos clásicos de las comedias de magia[550].

4.4. Funciones para niños en el Teatro María Isabel: temporada (1935-1936).

La última temporada antes del estallido de la guerra conoce la definitiva expansión del teatro para niños y su consolidación como espectáculo permanente en las carteleras madrileñas. Ante el madrugador comienzo de las funciones para niños de la competencia, la compañía del María Isabel inició ya el 20 de octubre de 1935 una temporada infantil que se prolongará, con una breve interrupción, durante casi seis meses hasta abril del 1936. Bartolozzi y Magda Donato ofrecieron a un público fiel la insuperable oferta de las ya conocidas comedias protagonizadas por Pipo y Pipa y de tres nuevos estrenos; tres nuevos éxitos que, a la postre, habían de ser los últimos que obtuvieran en los escenarios españoles.

4.4.1. *Pipo y Pipa y el lobo Tragalotodo.*

El primer estreno de la nueva temporada tuvo lugar en el teatro María Isabel el 7 de noviembre de 1935: *Pipo y Pipa y el lobo Tragalotodo*, "Comedia infantil en dos actos divididos en doce cuadros", la única obra del repertorio de Bartolozzi y Magda Donato publicada en su tiempo, incluida en el primer número de 1936 de la colección teatral *La Farsa*, cuya lectura da buena cuenta de la indudable calidad literaria de su teatro y deja adivinar las sugerente plasticidad de su puesta en escena[551].

El esquema argumental de la comedia se atiene a la estructura de las historietas de *Estampa*: los héroes van encontrando aventuras en el camino al entrar en contacto con personajes procedentes de distintos planos de ficción y, merced a su ingenio y valentía, superan toda dificultad haciendo prevalecer el bien sobre el mal. La estructura en dos actos divididos en doce cuadros se ajusta perfectamente a dicho esquema, permitiendo mostrar con gran dinamismo la trayectoria de los héroe, salpicada de breves peripecias e incidentes, mostrando los sucesivos cambios de ubicación.

El primer acto presenta al espectador a los personajes de la comedia, subraya la oposición entre buenos y malos y plantea el conflicto: el rapto de Caperucita por el Lobo. En el segundo se desarrolla el enfrentamiento entre ambos bandos con distintas peripecias, hasta llegar al encuentro final entre el héroe y su antagonista, con el lógico triunfo del primero.

En el cuadro I, "el pececillo encantado", los autores buscan maravillar al público con escenas de gran comicidad y atrayentes trucos de tramoya, para captar su atención desde el arranque de la comedia: Pipo y Pipa llegan en un auto de juguete a la orilla de un río para pescar, pero sus cañas se enganchan a unas botas y ropas que caminan solas, animadas por la magia; aparece después a un pececillo que habla y que resulta ser el mago Carrasclás "bueno por delante, malo por detrás", víctima de un sortilegio que Pipo y Pipa han roto al pescarlo. El mago, agradecido, les invita a visitar su castillo.

En los cuadros II y III, "El señor Lobo y su ejército en el parque" y "El santo de Caperucita", Pipo y Pipa abandonan la escena para dar paso a la presentación de los personajes del cuento maravilloso. En el cuadro II, la acción se sitúa en un ámbito familiar para el espectador, un parque infantil en el que tres niñas juegan bajo la atenta mirada de sus mamás. La llegada del Lobo y su ejército de soldados grotescos, Pif-Paf, Catapún y Patatrás, pone en fuga a todas ellas, y el malvado animal lamenta las dificultades insuperables que encuentra a la hora de comer; entra entonces en escena el nefasto Gurriato, que ofrece al Lobo su perverso ingenio, y le sugiere volver en busca de Caperucita para cambiar el desenlace del cuento clásico. La pequeña heroína de Perrault aparece en el cuadro III: celebra su santo en casa de la abuelita, rodeada por sus amigos los animalitos del bosque, Don Mirlo, Cigarra, Hormiga, Escarabajo, Lechuza, Grillo, Abeja y Ratón; pero, de pronto, irrumpen en la casa el Lobo y sus secuaces y, tras una breve disputa, raptan a Caperucita.

El cuadro IV, "Pipo y Pipa se divierten", es una breve escena de transición: de nuevo en escena, los héroes se dirigen a la mansión del mago Carrasclás y, alegres, bailan con un espantapájaros que encuentran en el camino. Sin embargo, su rumbo se altera cuando —en el cuadro V, "El bosque de los bichitos"— los animales amigos de Caperucita demandan su ayuda: sin dudar, Pipo se encamina al castillo del Lobo.

Al comienzo del segundo acto, en el cuadro VI, el espantapájaros regresa a la escena y revela a los espectadores su identidad: se trata de Gurriato que espiaba a los héroes y se dispone a desbaratar sus planes de rescate; y, en efecto, como señala el título del cuadro VII, "Pipo y Pipa caen en la trampa", los héroes se precipitan a un foso al traspasar el umbral del castillo.

El cuadro VIII desarrolla a telón corrido una breve escena en la que dos de las madres del parque comentan asustadas el rapto de Caperucita por el Lobo. El diálogo sirve para recordar al público detalles del primer acto; por otra parte, —con vistas a mayor la agilidad de la puesta en escena— permitiría a los responsables de la tramoya el complejo montaje del siguiente cuadro, "la piedra fatal", en el cual aparecen Pipo y Pipa amordazados y atados bajo una enorme piedra conectada a un diabólico mecanismo de relojería: en una escena típica del melodrama policíaco, los héroes salvan su vida en el último instante gracias a la oportuna intervención de un ratoncito.

Tras mostrar su agradecimiento al ratón, que les había liberado royendo sus ligaduras —cuadro X, "El triunfo del ratoncito"—, Pipo decide pedir ayuda al mago Carrasclás. La acción se acelera en los dos últimos cuadros, de ritmo trepidante: en el cuadro XI —"La casa embrujada"— el mago, de acuerdo con Pipo, atrae a Gurriato y a los soldados del señor Lobo a su fantástica mansión, cuyos muebles mágicos dotados de vida les propinan una buena tunda; por fin, en el cuadro XII —"Pipo boxea con el Lobo Tragalotodo"—, Pipo se enfrenta directamente al Lobo, a quien sorprende intentando devorar a la pequeña Caperucita: tras un breve asalto pugilístico, el héroe noquea al malvado animal y rescata a Caperucita.

4.4.1.1. Personajes de *Pipo y Pipa y el lobo Tragalotodo*.

En la comedia se pueden distinguir cuatro grupos de personajes: Caperucita, la Abuelita y el Lobo, los protagonistas del cuento de Perrault; varios personajes secundarios ajenos al cuento original: los animales del bosque, los magos y los tres soldados; figuras del mundo real: las niñas y las Mamás; y, por supuesto, los personajes propios del universo de Bartolozzi, intermediarios entre el mundo real y el de los cuentos: Pipo y Pipa y Gurriato. A su vez, todos ellos se integran en los bandos de buenos y malos, aunque esta distinción queda humorísticamente matizada y libre absolutamente de la tradicional interpretación maniquea.

Bartolozzi en distintos cuentos e historietas había dado ya peculiares versiones humorísticas del clásico de Perrault. Su particular punto de vista quedaba establecido a en el cuento *Chapete en guerra con el país de la fantasía*: como se indicó, los personajes de los cuentos clásicos se presentaban en el universo de ficción de Bartolozzi manteniendo sus rasgos característicos, pero fatalmente afectados por el paso de los siglos; el contacto con Pinocho y Chapete rompía su naturaleza atemporal y ponía al descubierto todas sus facetas risibles. Ya en el citado cuento de la "Serie Pinocho contra Chapete" el Lobo aparecía muy caricaturizado:

> [...] avanza una vieja que lleva enormes gafas, usa cofia y en vez de boca tiene hocico.
>
> -Esta vieja -sigue Chapete- es el lobo de Caperucita encarnada. Ha conservado el gorro y las gafas de la abuelita para despistar a la gente. Su propósito es volver a devorar a Caperucita, ya que ésta tuvo la osadía de huir de su estómago, dejando en su lugar un montón de piedras que ocasionaron al pobre lobo una terrible indigestión[552].

En la serie de historietas "Aventuras de Pipo y Pipa" Bartolozzi reelabora aquel material narrativo en los episodios XIII al XX de la séptima parte; y es la propia Caperucita quien conduce a Pipo y Pipa a "la ciudad de la maravilla" mientras les da explicaciones precisas:

> ¿Pero no te comió el lobo —sigue preguntando Pipo—. Claro que sí —sigue contestando Caperucita—; pero después de terminar mi cuento, resucité, como es natural, y me vine a vivir a la Ciudad de la Maravilla, donde estamos reunidos todos los héroes buenos de los cuentos[553].

Por otro lado, el infame Gurriato reúne de nuevo al ejército de los malos de los cuentos, incluido un todavía más degradado Lobo:

> Desde aquella aventura, que todos conocemos, no ha parado de rabiar; hubo que abrirle la barriga para sacarle las piedras que le echaron y, como no sabía cómo cerrársela, se le puso un cierre de cremallera[554].

El desarrollo de la trama, similar a la protagonizada por Pinocho, continúa con el triunfo momentáneo de los malvados, que atrapan a sus rivales y preparan su desquite. Entonces Pipo se disfraza de bruja y les convence para escenificar en un teatro los cuentos, pero con el final alterado conforme a las perversas intenciones de cada cual; entusiasmados por la propuesta, disponen el escenario y, precisamente, acuerdan comenzar la función con el cuento de Caperucita para saciar la voracidad del Lobo. En los curiosos episodios XVII y XVIII la historieta describe con detalle los preparativos de la función teatral -que terminará con la salvación de los buenos gracias al ingenio de Pipo- dando un perfil insólito del animal al insinuar su afeminamiento:

> [...] en su camerino, el Lobo se prepara para salir a escena. Se pinta, porque quiere estar guapo. Lo cual me parece muy mal: Porque "darse coba,/ no es propio de lobo;/ es propio de loba[555].

En los episodios CCLXVIII a CCLXXIV de "Aventuras de Pipo y Pipa", publicados ocho meses después del estreno de la comedia, Bartolozzi volvía a parodiar el cuento de Perrault en una versión cuyo planteamiento resulta una prueba indiscutible de su inagotable imaginación. De la obra representada en el María Isabel aprovecha algunos elementos, como el nombre de "Duque de los Dientes Largos", o la intervención de animales del bosque, aunque con la novedad de la presentación de su esposa "doña Pancracia", más feroz todavía que su marido; sin embargo, la sorpresa llega ahora en la figura de Caperucita Roja:

> La Caperucita Roja es la anciana, que ahora ha envejecido y ronda los cien años. Y la nena es su nieta, a quien todos llaman la Caperucita Verde, porque de verde es su caperuza.

En un ejemplo singular de *mise en abîme,* Caperucita Roja, ahora en el papel de Abuelita, narra a la nieta el cuento clásico —sus propias memorias— y, justamente, aparece el Lobo interrumpiendo su relato:

> [...] ¡soy el Lobo de tu cuento, y vengo a devorarte por segunda vez; entonces devoré también a tu abuela; ahora devoraré a tu nieta, ja, ja, ja! [556]

Viéndose perdidas, las dos Caperucitas mantienen entonces un disparatado cambio de impresiones:

> ¡Ay de mi -gime la anciana Caperucita Roja-, a mis años, volver a ser devorada por el Lobo! ¡Pobre abuelita -contesta la Caperucita Verde-: pero al menos, tú ya estás acostumbrada: para mí es la primera vez y es aún más triste![...] [557]

Por supuesto, Pipo interviene y logra engañar al Lobo, haciéndole firmar un compromiso de volverse vegetariano. Los lobos quedan "famélicos y ridículos" a causa del nuevo régimen alimenticio, mientras que las caperucitas despiden a los héroes y les regalan "un surtido de aquellas tortitas de mantequita que la Caperucita llevaba en su cestita para su abuelita, cuando le ocurrió la célebre aventurita que nos sabemos… de memorita".

También en la comedia *Pipo y Pipa y el Lobo Tragalotodo,* la parodia afecta a los personajes de Perrault: Caperucita, más que candorosa, resulta algo descarada, el Lobo no encuentra niños para comer, y la abuelita da evidentes muestras de demencia senil. Sin duda es este último el personaje más degradado, como sugiere ya la acotación que precede a su primera intervención, en el cuadro III, cuando la nieta llega a su casa:

Llaman a la puerta con los nudillos. ¡Toc, toc! La abuelita lanza un ronquido mayor como si fuera respuesta.

Cuando entra la niña, hay una inversión de papeles de gran originalidad: el esquema del conocido diálogo de Caperucita y el Lobo del cuento de Perrault, lo entablan ahora Caperucita con su Abuelita, que asume los rasgos del Lobo, y al final salta con voracidad hacia la comida; claro que no es la niña su objetivo, sino una cesta de pasteles:

CAPERUCITA.- ¡Huy, abuelita, qué ronquidos más grandes que lanza usted!
ABUELITA.- Es para dormir mejor
CAPERUCITA.- ¡Huy abuelita, qué pereza más grande que tiene usted!
ABUELITA.- Era para descansar mejor.
CAPERUCITA.- ¡Huy abuelita, qué lazos más grandes que lleva usted!
ABUELITA.- Es para festejarte mejor (I, 3).

Más adelante, Caperucita presenta a la Abuelita con escaso respeto:

CAPERU.- Os presento a mi abuelita.
TODOS.- A los pies de usté .
CAPERU.- Es muy viejecita.
ABUELITA.- (con coquetería.)
Pero bien conservadita.
CAPERU.- Esta algo chiflada.
ABUELITA.- Se me nota apenas [...]
CAPERU.- Y es un poco tonta.
ABUELITA.- ¿Tonta también, niña? (I, 3).

Durante toda la comedia, la Abuelita -al igual que aquella Duquesa de Pampringadito de *Pinocho en el País de los juguetes*- permanece ajena a la realidad, respondiendo y actuando de forma absurda; así, al irrumpir amenazador el Lobo, exclama:

ABUELITA.- ¡Anda, estos señores, qué majos que son! (Riendo)
LOBO.- ¡Cállate, vieja chocha o te destripo!

Mientras el Lobo golpea a los animales que protegen a Caperucita la Abuelita sigue despistada;

ABUELITA.- (Durante el combate, riendo) ¿A qué estarán jugando? Yo también quiero jugar a eso
(I, 3).

Por su parte, el Lobo, Duque de los Dientes Largos, aunque conserva su proverbial ferocidad, se presenta con un aspecto ridículo, con un traje y arreos de caza, chambergo de plumas y una dieciochesca peluca de bucles; en su primera intervención resulta patética su incapacidad de cazador:

LOBO.- ¡Estoy que echo los colmillos! ¡Rayos y centellas! Todo me sale mal. Salgo de caza y no cojo nada (I, 2).

Finalmente, en el último cuadro resulta francamente cómica la relación que establece con Caperucita en la conversación que precede a una serie de carreras y persecuciones:

LOBO.-[...]Ven acá, preciosa.
CAPERUCITA.- (Saliendo) ¿Qué quiere usted, señor Tragalotodo?
LOBO.- ¡Toma! ¡Comerte!, ¡Mira ésta! (II, 12).

Como personajes secundarios y ajenos al cuento, pero colaboradores respectivos de Caperucita y el Lobo aparecen los animales del bosque y los tres soldados del Lobo. Los animales poseen los rasgos propios de personajes de fábula y un común carácter bondadoso; entre todos ellos, sólo tienen una actuación destacada el ratón y la abeja, cuando en el cuadro IX logran liberar a Pipo y Pipa de la trampa

fatal dispuesta por Gurriato. También a ellos afectan los anacronismos humorísticos: así, cuando el ratoncito se queja de que ha perdido un diente salvando a los héroes, los otros animales de fábula abren para comprarle un diente de oro "una suscripción pública"(II, 10). Mucho más atractivos son los esbirros del Lobo, Pifpaf, Catapún y Patatrás, tres grotescos músicos cuarteleros: "El primero tiene una tripa enorme que le sirve de tambor, el segundo lleva un cornetín y el tercero, platillos". En todas sus intervenciones alternan el lenguaje verbal con la repetición del sonido de sus instrumentos: el "Rataplán, rataplán" de Pifpaf, el "Tararí, tararí" de Catapún, y el "Chin chin" de Patatrás; un recurso a la onomatopeya que resulta especialmente atractivo en la escena del enfrentamiento con los animalitos, en la cual se crea un formidable guirigay:

> LOBO.- ¡Ejército!...
> LOS TRES.- (Cuadrándose) ¡A la orden!
> LOBO.- ¡Apoderaos de Caperucita! [...]
> CAPERUCITA.- ¡Ay de mí! ¡Ay de mí!
> PIFPAF.- Rataplán, rataplán.
> CATAPÚN.- Tararí , tararí.
> PATATRÁS.- (Suena los platillos.) Chin, chin (I, 3).

Los grotescos soldados -mezcla del bobo y del soldado fanfarrón del teatro primitivo- hacen gala de su fiereza, pero pronto se descubre que tiemblan ante las palabras de su señor y temen a Pipo, aun teniéndolo bien amarrado; poseen además un carácter atolondrado que enfurece constantemente a su amo. Son, entre todos los personajes de la obra, aquellos que revelan con mayor claridad su naturaleza de títeres, o más bien, como indican sus nombres, de muñecos de pim pam pun. Al grupo se incorpora Gurriato como uno más a partir del cuadro VII, y los cuatro se convierten definitivamente en títeres de cachiporra apaleados por los objetos encantados en la casa encantada de Carrasclás.

Personaje característico del universo de ficción de Bartolozzi es el mago Carrasclás, responsable de todos los acontecimientos mágicos de la comedia. Como indica su sobrenombre "bueno por delante, malo por detrás", el mago posee una doble personalidad que da lugar a divertidas situaciones[558]. Ya en el primer cuadro aparece como un pececillo encantado que habla y vuela, hasta que Pipo rompe el sortilegio y le devuelve su forma verdadera:

> [...]Aparece un ser fantástico con dos caras. La de delante es sonriente y amable y habla con voz dulce; la de detrás es horrible y habla con voz ronca. Lleva puestos los pantalones a cuadros y las botas de elástico.

Su doble naturaleza, a modo de un simultáneo Dr. Jekly y Mr. Hyde, se presta a un hilarante juego escénico. Así, en el primer cuadro, mientras la parte de delante habla con cortesía con Pipo, por detrás se encara con Pipa, que huye despavorida. Cuando se marcha tras invitarles a su palacio, les vuelve de nuevo el lado perverso:

> MAGO.- [...] El gusto será mío... Encantado de veros por allí... (Se vuelve para marcharse y enseña la cara fea. Va a abalanzarse sobre ellos) ¿Qué hacéis aquí, miserables? ¡Os degüello, os mato, os destripo!...(I, 1)

En el cuadro XI vuelve a aparecer en su casa, mostrándose ahora como el personaje positivo que ayuda a los héroes a vencer sobre sus antagonistas. En este cuadro aparece un nuevo personaje, doña Petronila la esposa del mago "que es una vieja feísima, muy sorda y con muy mal genio", quejosa del variable humor de su marido. La sordera de la mujer se presta al habitual juego humorístico en sus diálogos.

En los cuadros segundo y octavo intervienen seis personajes ajenos a la trama y que simplemente comentan los hechos. Las tres mamás y las tres niñas son personajes que actúan en el límite del mundo real y el mundo de los cuentos y que sirven de identificación con el público: las mamás preocupadas por

el lobo, y las niñas que se quejan de su continua vigilancia. La actitud de las pequeñas parece cercana a la de los personajes de *Elena Fortún*, con su particular visión del mundo de los mayores:

> NIÑA PRIMERA.- Desde que ese señor Tragalotodo, duque de los Dientes Largos, que dicen que es el lobo, se ha instalado en el castillo del pueblo no la dejan a una jugar en paz.
>
> [...]
>
> NIÑA TERCERA.- Ya, ya. Las mamás nos quieren tener siempre pegaditas a sus faldas.
>
> NIÑA PRIMERA.-Es que las mamás son muy miedosas
>
> NIÑA SEGUNDA.- Pues yo no le tengo miedo al lobo ni a sus colmillos.
>
> NIÑA TERCERA.-¡Anda! y yo estoy deseando conocerle. (I, 2).

Por lo que respecta a los héroes del cuento, Pipo y Pipa no necesitan presentación al ser sus rasgos y talante de sobra conocidos para el público infantil: Pipo es el héroe serio y responsable, mientras que la perrita de juguete, aunque bondadosa, no deja de mostrarse descarada y perezosa, tragona, miedica y charlatana. La perrita protagoniza la mayor parte de los lances humorísticos de la comedia, situándose como contrapunto humorístico frente a su amo. Ya en el primer cuadro se ilustra esta contraposición entre Pipo, el héroe de cuento, y Pipa, el personaje a ras de tierra; tras encontrar al pez encantado, Pipa quiere huir, pero Pipo observa:

> PIPO.- Nada de eso. Esto parece un principio de cuento. Y ¿qué somos tú y yo más que héroes de cuento?
>
> PIPA.- Mira: déjame a mí de cuentos ahora (I, 1).

Este breve diálogo resume la caracterización paradójica de la pareja: el personaje humano se sabe héroe de cuento y quiere cumplir su papel, pero el muñeco lo rechaza y prefiere la tranquilidad del mundo real. En este enfrentamiento —al igual que en la serie de historietas y cuentos— Pipa se destaca como la más atractivo creación de Bartolozzi por su riqueza de matices y su simpatía, frente al personaje casi siempre plano de Pipo.

Gurriato, también muy familiar para el público, entra en el cuadro segundo y se presenta directamente al Lobo, poniendo inmediatamente de manifiesto su maldad, su fealdad y su visceral odio al héroe:

> GURRIATO.- Pues yo soy Gurriato [...]
> Gurriato el infame; el rival de Pipo,
> más falso que un gato.
> LOS TRES.- Eso, sí; feo es un rato
> aquí, el amigo Gurriato (I, 2).

En el transcurso de la acción, Gurriato muestra además otros rasgos también habituales en su persona: su habilidad para el disfraz —en la escena del espantapájaros— y su cobardía natural, que le lleva a rehuir el enfrentamiento directo con Pipo.

4.4.1.2. Diálogo y acción. Un lenguaje accesible para el público infantil.

Pipo y Pipa y el Lobo Tragalotodo se caracteriza por el dinamismo de la acción y la agilidad del juego escénico: la brevedad de los cuadros y la frecuencia de las mutaciones son procedimientos idóneos para conservar en el escenario la vivacidad de las narraciones de Bartolozzi. Además, la gracia de los diálogos y los golpes, trucos y efectos se ajustan perfectamente a los referentes teatrales que Magda Donato y Bartolozzi integran con proverbial sabiduría en sus obras: por una parte a los cauces de teatro de marionetas y por otra parte a la espectacularidad de las comedias de magia.

Los diálogos, vivos y de frases cortas, sirven en muchos casos para subrayar la acción o caracterizar a los personajes. La narración de hechos que acontecen fuera del escenario es casi mínima; tan sólo en los dos cuadros a telón corrido, y al principio, cuando el Mago Carrasclás, ya libre del sortilegio,

pone en antecedentes a Pipo y Pipa explicando las causas de su encantamiento; en el resto de la obra todo ocurre ante los ojos de los espectadores.

El lenguaje en los diálogos y en las canciones es muy simple pero no por ello vulgar. Los autores, a través de un léxico ajustado y un tono coloquial, procuran ponerse al nivel del público al que se dirigen en un equilibrio nada fácil, igualmente distante de la vulgaridad y la ñoñería. Contrasta con el utilizado en las comedias para niños de Benavente, preñado de cierto conceptuosismo difícilmente asumible por el espectador infantil. También los juegos de palabras o los chistes basados en la paronomasia, resultan adecuados por su sencillez para los espectadores menudos.

Como era norma habitual en el conjunto del teatro de Bartolozzi y Magda Donato, el verso y las canciones, siempre de inspiración popular, cumplen un papel destacado. En los primeros cuadros, sencillas rimas y canciones sirven para la presentación de los personajes: el Lobo, sus secuaces y Gurriato —cuadro II—; Caperucita la abuelita y los animales del bosque —cuadro III—; o, al inicio del cuadro IV, para mostrar una faceta cómica de Pipa, de sobras conocida para el lector habitual de las historietas, al presentarla cantando como folklórica: "En Cádiz hay una niña/ que Catalina se llama./ Chivirivirí, morena,/ chivirivirí, salada". El inicio del cuadro II se plantea como un breve número de zarzuela, con el cómico enfrentamiento dialéctico de las mamás y las niñas en canciones y diálogos:

MAMÁS.- (abanicándose y cantando)
Estas niñas del día
ya no saben jugar
Estas niñas del día
ya no saben jugar.
NIÑAS.- (cantando)
Porque hay mamás que gozan
en venir a estorbar.
Porque hay mamás que gozan
en venir a estorbar (I, 2).

También subrayan acontecimientos destacados de la intriga; así, los soldados entonan "con voz terrible" una versión adulterada de la canción tradicional al atrapar a Pipo y Pipa e introducirlos en la trampa diabólica: "Arroyo claró,/ fuente serená,/ sonará vuestra hora/, anda, morena,/ anda morena,/ os lo digo yo;/ sonará vuestra hora en ese reló" (II, 9). Al igual que en las narraciones de Bartolozzi, también los conjuros y fórmulas mágicas se pronuncian en sonoras y disparatadas rimas como las de Carrasclás al invocar a la tormenta:

Que llueva, que llueva,
la Virgen de la Cueva.
Cada cosa a su tiempo y los nabos en adviento.
¡Que haga viento!
Suenen truenos y caigan rayos mil
cual si estuviéramos en abril. (II, 11)

El humor es un ingrediente fundamental de *Pipo y Pipa y el lobo Tragalotodo* , como ya se ha señalado al describir la caracterización paródica de los personajes. También la comicidad verbal y gestual es un ingrediente hábilmente aprovechado por los autores, con especial fortuna en la figura de Pipa: ya al comenzar la obra, en la primera escena la perrita se jacta de ser una experta en la pesca y cuenta cómo una vez atrapó un gran tiburón "que abultaba más que la telefónica"; Pipo, para hacerle confesar la verdad, le avisa de que una de las rocas donde están pescando tiene la particularidad de lanzar al agua a los que mienten, y ella, asustada mientras se van acercando, va disminuyendo el tamaño del pez de su relato:

PIPO.- ¡Ya!(Se instala.) Anda, ven a sentarte a mi lado.

PIPA.- Ya voy , ya... Ya me siento... Pero es que recuerdo que, después de todo, el tiburón que pesqué vendría a ser todo lo más así..., mira...(Muestra un tamaño con las dos manos y poco a poco las va juntado);

por fin, confiesa la verdad:

PIPO.- Bueno, anda, siéntate ya y déjate de historias.

PIPA.- (Va a sentarse y retrocede asustada.) Es que... me parece que... no lo pesqué yo misma... Lo pescó un señor... Yo lo estaba mirando (I, 1).

En el curso de la obra los autores emplean, siempre con medida, algunos juegos paronomásticos y chistes ingenuos; por ejemplo, en la misma escena de la pesca:

PIPA.- [...]¡Ah! ¡Cómo pican, cómo pican!

PIPO.- Tira pronto de la caña.

PIPA.- No. Si digo que cómo pican los mosquitos, que me ha dado uno un picotazo en la nariz (I, 1).

Más adelante, Pipa cree que la palabra "anfitrión" es un insulto, y el héroe le explica que la palabra procede del nombre de un rey de Tebas que gustaba de obsequiar a sus amigos con grandes banquetes; entonces la perrita comenta:

PIPA.- Pues estaría mejor llamado invitrión, y así lo entendería todo el mundo.(I, 4)

No obstante, la compañera de Pipo todavía no se aclarará con la palabra y dice "Filtrón" por "anfitrión"; en suma, muestra la característica incapacidad de comprensión y la lógica infantil propia del clásico bobo o del payaso "tonto" del circo que se manifiesta en distintos momentos de la obra:

Pipa.- [...] ¿Y (sabes) que ese castillo de las Piedras negras tiene unos subterráneos que están bajo tierra?(II, 6).

Los soldados del Lobo asumen en cierta forma dichos caracteres, aunque sumados a su grotesca fealdad y torpeza; así, en el cuadro VII, cuando preparan la trampa para Pipo, están todos a punto de caer en su propio agujero.

La ironía y el sarcasmo, más frecuentes en las historietas de Bartolozzi, es aquí muy leve. Puede adivinarse en algunos momentos, como cuando Pipo es atrapado por los soldados y exclama:

PIPO.- Bueno: que nos maten, pase, pero que además tengamos que aguantar las tonterías de estos imbéciles es demasiado.(II, 9).

Menos frecuentes son las referencias a la actualidad, aunque no faltan ejemplos: en la escena de pesca, al salir del río las botas y los pantalones embrujados, comenta Pipo:

PIPO.- ¡Pero esto no es un río! Esto son los Almacenes Rodríguez (I, 1).

O, cuando lo atan bajo la diabólica trampa, bromea:

PIFPAF.-Os va a matar este reloj.

PIPO. - Anda, "el reloj que mata". Esto parece un título de película; y con la risa que me dan a mí las policíacas, ¿verdad, Pipa?

PIPA.- (Lamentable) En el cine, sí ; pero lo que es aquí (II, 9).

En el cuadro XII el Mago hace caer una gran tormenta, y exclama Pipa:

PIPA.- ¡Qué barbaridad¡ !Qué manera de llover! ¡Este señor debía ser fabricante de paraguas! (II, 12)

Las situaciones cómicas son abundantes en toda la obra. Además de las derivadas de la parodia, los ejemplos quizá más regocijantes son aquellos producidos por la intervención de la magia. Así, en el primer cuadro, cuando salen del río unas botas y unos pantalones, Pipa corre asustada y las

botas y los pantalones le van persiguiendo por el escenario. Tendría gran eficacia la aparición del Mago con sus dos caras, volviendo siempre la amenazadora hacia la perrita, y, por supuesto, la escena del cuadro X en la que los muebles embrujados persiguen y apalean a Gurriato y los soldados.

4.4.1.3. La intervención del espectador en *Pipo y Pipa y el Lobo Tragalotodo*.

La comedia de Bartolozzi y Magda Donato muestra evidentes rasgos que la emparentan con el teatro de marionetas; al respecto, son ejemplos inequívocos la comentada caracterización de personajes como los soldados del Lobo, algunos episodios como el del cuadro XI y, en conjunto, la plástica escénica propuesta para la representación. Sin embargo, los autores van más allá, y propician la comunicación directa entre el escenario y la sala por medio del aparte, las interpelaciones directas al público o, incluso, las amenazas al espectador.

Esta participación se inicia ya en el primer cuadro. En el episodio de la mentira de pescador de Pipa, Pipo se dirige en un aparte: "(Al público) Mi perrita es una embustera; pero ahora veréis"; aunque más complejo y divertido es otro aparte, en el cuadro VI, en el que la perrita refunfuña por una anterior reprimenda del héroe:

PIPA.-Bueno, hombre, no te pongas así. (Al público) ¿Habéis visto qué genio?

PIPO.-¿Qué murmuras?

PIPA.-Nada, nada,: es que saludaba a mi amigo Pepito, que está en aquella butaca.

PIPO.- Pues déjate de saludos ahora y vamos, que no hay tiempo que perder. ¡Ea, al castillo!

PIPA.-Pues al castillo...(Al salir, al público.) ¡Adiós, Pepito: lo a gusto que estarás tú ahí, en tu butaca, ladrón! (II, 6).

En un momento del segundo cuadro, la implicación del público es más directa y va más allá del aparte, cuando en el diálogo entre el Lobo y Patatrás éste alude a los presentes en la sala:

LOBO.- En cuanto a los niños, no sé donde se meten que no encuentro uno que devorar ni para un remedio.

PATATRÁS.- (Designando al público.) Pues ¿y esos?

LOBO.- ¡Imbécil! ¿No ves que si me los como ya no volverán?

Sigue el diálogo y al final el Lobo enfadado exclama, con el previsible revuelo de los niños:

LOBO.- [...] (Abriendo una boca enorme y haciendo ademán de abalanzarse a las butacas) ¡Huy si no me contuviera! ¡Ham!¡ Ahí sí que hay una buena ensalada de niños! (I, 2)

También en el último cuadro, vuelve a amenazar a los espectadores:

LOBO.- Pero ahora tengo hambre, un hambre de lobo... ¿Qué hago yo? Me comeré para hacer boca alguno de esos niños (Por el público) ¡No caray, que hay muchos papás y mamás, y niñeras...!(II, 12).

Un paso más, en un procedimiento típico del teatro de guiñol, se da al final del acto primero: Pipo duda si ir a salvar a Caperucita, como es su deber de héroe, o dirigirse a casa del mago Carrasclás, como le impone su buena educación. La decisión se traslada al público:

PIPO.-[...] (Se coge la cabeza con las manos.) ¡Oh!, duda cruel. ¿Qué hago yo? (De pronto levanta la cabeza.)¡Ya está! Voy a pedir consejo a mis amiguitos; haré lo que ellos me digan. (Al público) Decidme vosotros: ¿qué debo hacer? ¿Queréis que vaya a libertar a Caperucita?

VOCES.-¡!Sí, sí!

PIPO.- Pues no hay más que hablar; ¡Voy! (I, 5).

Por otro lado, los personajes de la comedia conocen esta posibilidad de participación del espectador y saben de parte de quien está; por eso, Gurriato, al final del cuadro VI, tras salir de su disfraz de espantapájaros, se enfrenta con la sala y expresa parte de sus malvados planes, pero sin desvelar todos los detalles para que el público no pueda avisar a los héroes:

GURRIATO.- [...] ¡Qué poco se han figurado esos dos que yo me había colocado en lugar del espantapájaros para enterarme de sus secretos! Ni vosotros tampoco os lo figurabais, ¿eh?[...] Con que a salvar a Caperucita, ¿eh?, y a darme un disgusto a mí, ¿eh? ¡Que se creen eso, pero que va a ser todo lo contrario! El disgusto se lo van a llevar ellos cuando... , ¡quia, no lo digo; seríais capaces de contárselo a Pipo! ¡Anda, que vosotros también, que le queréis tanto, os vais a llevar un disgusto cuando ¡Ja, ja, ja! ¡De esta os quedáis sin Pipo y Pipa! Rabia, rabiña... ¡Ya veréis, ya veréis la que le preparo! (II, 6).

En el cuadro IX se cumple la amenaza. Los esbirros del Lobo dejan a Pipo y Pipa bien amarrados y con una pesada piedra sobre sus cabezas; antes de que caiga, se enfrentan indirectamente a la sala para provocar las previsibles iras de los niños:

PATATRÁS.-:Mejor será marcharnos; ya la oiremos caer desde arriba
CATAPÚN.- Sí, la gracia será la misma.
PIF-PAF.- Los que lo verán serán estos amiguitos vuestros.
CATAPÚN.- Con lo que os quieren.
PATATRÁS.- Para que rabien. (II, 9)

En la misma escena, los héroes, al verse perdidos se dirigen a los espectadores:

PIPA.- Mira, mi amo, mira qué tristes se han puesto nuestros amiguitos.
PIPO.- (Al público) Adiós, adiós.

En el último cuadro, en la escena culminante, cuando persigue el Lobo a Caperucita, también se potencia la intervención de los espectadores; el malvado animal comenta a los espectadores sus intenciones perversas:

LOBO.-[...] Caramba, lo que corre esta criatura. ¿Como la cojo yo? (Al público.) La voy a engañar.(II, 12).

Comienza entonces a mostrarse cariñoso con Caperucita y la niña va acercándose paso a paso; alertados por el aparte, los niños habrían de advertir a la pequeña para intentar que no se fiara del Lobo traicionero.

La obra se cierra con la apoteosis, con los personajes saliendo por los pasillos de la sala, según indica la acotación final:

En este momento se enciende la luz en la sala y por el patio de butacas entran todos los personajes de la obra. Los bichitos del bosque traen atados a Pifpaf, Catapún, Patatrás, y el infame Gurriato. Y todos gritando, unos con alegría y otros con rabia, suben al escenario. Se colocan en fila. Pipo avanza y dice.)

PIPO.- Colorín,colorado, aplaudid si os ha gustado. (Y todos cantan alegremente.) (II, 12)

4.4.1.4. Recepción del estreno de *Pipo y Pipa y el Lobo Tragalotodo*.

Especialmente calurosa fue la acogida de esta excelente comedia en la prensa madrileña. Según los testimonios publicados, las expectativas que pueden apreciarse en la lectura del texto tuvieron adecuada respuesta en la representación de la compañía del María Isabel. Así, el crítico de *Heraldo de Madrid*, o Antonio Espina en *El Sol*, destacan la perfecta armonización de los elementos visuales con la calidad literaria en pro de un espectáculo pleno de emoción e interés:

Vuelven Magda Donato y Salvador Bartolozzi a llevar a las tablas del María Isabel ese mundo luminoso y simpático que, creado por el lápiz de un maestro del dibujo para animar de gracia inocente las páginas de una revista, cobre alientos y movilidad humana en el tingladillo de la farsa. Espectáculo admirable, henchido de calidades literarias, brillante de colorido y de fantasía, donde la luz blanca de una comprensión elemental se hermana con el interés creciente de la anécdota y con la gracia sana de la expresión. Teatro, en suma, para niños, para que pueda divertir a los niños, con un

divertimiento que se atempera a sus posibilidades imaginativas y con un fondo moral que respete la inocencia de su espíritu. [...]

De la mano inteligente de sus creadores Pipo, Pipa, el lobo Tragalotodo, Pifpaf, Catapún, Patatrás, el mago Carrasclás, Caperucita roja, Gurriato y toda la fauna deliciosa de un país de ensueño van desfilando por el tablado del María Isabel, en serie interminable de episodios graciosísimos, para arrancar palmaditas de entusiasmo a la preciosa concurrencia del teatro, que sigue con atención apasionada las peripecias de la obrita, animando con su simpatía los lances heroicos de los buenos y condenando con graciosos denuestos la intención perversa de aquellos a quienes tocó la parte antipática del reparto.

Toda la pieza, desde el comienzo al final, está cuajada de aventuras interesantes; su presentación escénica es sencillamente admirable y el diálogo de los personajes pulcro, claro y chispeante. Otro nuevo acierto, en suma, de Magda Donato y de Salvador Bartolozzi, que llevará a la sala del María Isabel a todos los niños de Madrid y a muchos papás, que, repasando las carteleras madrileñas, encontrarán muy difícilmente otro espectáculo más digno de su atención.

Los excelentes cómicos de la compañía titular del teatro, dieron *a Pipo y Pipa y el lobo Tragalotodo* una interpretación irreprochable, como es habitual en ellos. Citemos los nombres que se nos vienen a las mientes, sin que las omisiones supongan reserva de nuestros elogios para nadie, ya que todos los merecen en justicia: Isabel Garcés, Conchita Fernández, Concha Ruiz, Mercedes Sampedro, Alfonso Tudela, Rafael Ragel, Pedrote, Vallejo, etc, etc[559].

...

[...] Los famosos Pipo y Pipa que pasaron del periódico al libro y del libro al teatro alientan y viven en éste de la mejor manera, corriendo innumerables aventuras, algunas tan peligrosas como las que ayer afrontaron, luchando con un lobo feroz, vencido, sin embargo, por los puños excelentes de Pipo, verdadero campeón de boxeo.

El cuento escénico, desarrollado en muchos cuadros de gran visualidad, contiene todos los elementos necesarios para mantener constantemente el interés de los pequeños espectadores, quienes no regatearon las jubilosas expresiones de su entusiasmo en los momentos culminantes de la ingenua historieta, la cual presenta además considerables valores plásticos y literarios, cosa nada extraña, dada la maestría con que realizan sus respectivas artes Salvador Bartolozzi y Magda Donato [...][560].

Quizá el aspecto que llama más la atención a los cronistas del estreno de esta comedia fue el de la participación directa del público infantil en el espectáculo; algo que como se ha visto, estaba ya prefigurado en el texto dramático. El crítico de *ABC* alaba esa habilidad de los autores para implicar al espectador en el discurrir de la obra y el buen hacer de los comediantes para conseguirlo sobre el escenario:

[...] Estas comedias ofrecen el atractivo, no sólo de la bonita presentación en decorado y trajes y de la excelente interpretación por los mejores actores de la compañía, sino del simpático aspecto del público y de su actitud frente a la comedia que se está representando.

Como Magda Donato y Bartolozzi conocen sus clásicos, ofrecen a los chicos una serie de aventuras emocionantes que logran interesarlos hasta el punto de obligarles a intervenir en la acción, tomando partido por los buenos y en contra de los perversos [...]

Ayer se trataba de una glosa de Caperucita y el lobo. La malvada cuadrilla de este es al final castigada con sus mismas armas, y la inocencia triunfa. Los autores han sabido prestar a todos los episodios de la obra un fresco sabor de ingenuidad y de gracia, que obliga a las manos pequeñas a hacer grandes ovaciones.

Los buenos actores del María Isabel realizan, bajo sus pintorescos trajes, una obra meritoria en pro de la alegría infantil y de igual modo los inteligentes autores de estas comedias[561].

En *La Voz*, Díez-Canedo explica esta envidiable respuesta en el hecho de que los niños que asisten al teatro vayan a ver a unos personajes con los que están familiarizados, literaria y plásticamente, a través de los cuentos e historietas:

> A primera hora, en función de tarde, la sala del María Isabel rebosaba de niños. Desde el escenario iban a contarles una vez más aventuras de Pipo y Pipa. Sabido es que los chicos oyen un cuento y lo quieren oír siempre con las mismas palabras. (Este es acaso, el origen de las cien representaciones que el público de Madrid, niño grande, exige, tolera o soporta de cada obrilla teatral que le interesa o se empeña alguien en que le interese). Mucho atrevimiento, pues, hace falta para ensayar una variación ante un auditorio infantil. Si en *Pipo y Pipa y el lobo Tragalotodo* las palabras son nuevas, los personajes principales son bien conocidos a esa que llaman "mejor edad". Los conoce plásticamente y los tiene abierto crédito ilimitado. Ya sabe que, por muy fiero que se presente el lobo, los personajes simpáticos alcanzarán el triunfo [...]
>
> Magda Donato y Salvador Bartolozzi, narradores de esta nueva aventura de Pipo y Pipa, aciertan una vez más con el tono y el colorido de la comedia infantil y los actores del Maria Isabel, con las señoritas Garcés y Fernández en los protagonistas, dan a la amable farsa sus valores cabales.
>
> El éxito estaba seguro. La nueva obra no es cuento para dormir a los niños, que también así tendría su encanto, sino para mantenerlos despiertos y alegres[562].

El crítico de *Ahora*, refiriéndose al auge del teatro infantil en esta temporada, distingue las comedias de Bartolozzi y Magda Donato, a los que reconoce como creadores e impulsores del genero, de otros intentos que se limitan a imitarlas en lo superficial, pero que no pueden igualar el sutil talento y la profunda captación del alma infantil de los autores:

> [...] la gracia y la diversidad en que son maestros insuperables Magda Donato y Salvador Bartolozzi, creadores y propulsores de un género certeramente logrado cuya meritísima ejecutoria debiera causar sonrojo a quienes con notoria desmaña pretenden imitar el modelo y aun plagiarlo despreocupadamente. No basta en verdad urdir una fábula y disponer unos trucos más o menos efectistas para apoderarse de la sensibilidad infantil. Por encima de las ocurrencias felices del diálogo, más allá de las peripecias ingeniosas, hay algo que no es asequible a todos los autores, por alta que sea su jerarquía literaria. El secreto del acierto radica en una fórmula en la que entran ingredientes muy sutiles: ternura, alegría, ilusión y vivacidad. Magda Donato y Salvador Bartolozzi, antes de llevar sus gentiles muñecos a la escena, han vivido las peripecias de sus personajes a través de la fantasía de aquellos que han de ser espectadores de estas farsas infantiles. Operación difícil si no va acompañada de un espontáneo amor a los niños y de una fecunda imaginativa cuyo vuelo ha de estar refrenado por una fina sencillez de expresión.[...] [563]

También el crítico de *El Liberal* reconoce a Bartolozzi y Magda Donato como los renovadores de un género que en Barcelona había sostenido Folch y Torres, pero que en Madrid, había sido muy descuidado:

> Los niños están de enhorabuena. Teatro infantil en el María Isabel, en el Benavente, en la Zarzuela. Pronto en otros escenarios. ¿Pero es que no merece la gente menuda que se la tenga en cuenta? El teatro infantil ha sido en otras épocas una necesidad de las temporadas. Todos los años en Barcelona Folch y Torres desempolva sus obras de niños, de hadas, de reyes, de príncipes y de confines para los recreos de Navidad.
>
> En Madrid tenemos a dos excelentes renovadores del género. Nos referimos a Magda Donato y Salvador Bartolozzi, quienes en el María Isabel airean con gracia sus Pipo y Pipa que hacen las delicias del público chiquito de aquella casa.
>
> Es justo que a quienes de tal modo alegran la fantasía infantil con arte y humorismo de buena ley se les trate como autores de obras ejemplares artística y socialmente hablando.[...] [564]

4.4.2. *Pipo y Pipa y los muñecos.*

Durante las fiestas de Navidad de 1935 la compañía del María Isabel repone *Pipo y Pipa y los reyes Magos*, y el domingo 29 de diciembre estrena un nuevo episodio: *Pipo y Pipa y los muñecos*, "cuento infantil en diez cuadros". La principal novedad del estreno consiste según las gacetillas en la interpretación de la mayoría de los papeles por "niños artistas" (Guía del espectador", *ABC*, 28-XII-1935), impulsada seguramente por el éxito que desde principio de la temporada estaba consiguiendo la nueva compañía infantil "B.A.T."(Bilbaína Artística Teatral) de actores infantiles. Sin embargo, en el María Isabel los principales papeles son interpretados por los actores habituales: Isabel Garcés como Pipo, Conchita Fernández como Colasín, Adela Fernández como Reina y Josefina Llopis; a excepción de Bernardina Galande, en esta ocasión en papel de Pipa, y Matilde F. Villarino como "Peponcita", los pequeños actores —entre otros los niños Pepita Ragel, Cristeta Miñana, Begoña Agüero, Jovita y Francisco Galande, Carmen y Alfonso Mora, Carmelita e Ignacio Torres y Ramón Sánchez— se limitan a interpretar papeles secundarios, dando vida a los habitantes del país de los juguetes.

El diario *Ahora* detalla el argumento de la comedia, escenificación del cuento publicado ese mismo año en la colección *Aventuras Maravillosas de Pipo y Pipa* en los episodios *Pipo y Pipa y el príncipe Tintilintín* y *Pipo y Pipa contra el infame Gurriato*, —que, a su vez, tomaban como base la comedia *Pinocho en el país de los juguetes*—:

> El ingenio de los autores nos lleva al fabuloso país de Muñecolandia, cuyos habitantes sufren, y aman, y corren descomunales aventuras al final de las cuales Pipo y Pipa, tan familiares hoy a los niños españoles, hacen triunfar el Bien y la Verdad de todas las asechanzas de los malvados.
>
> El principito Tintilintín, hijo de los reyes de Muñecolandia, es raptado por unos malhechores, que se proponen obtener un buen rescate y que para ponerse a salvo de toda sospecha hacen recaer la culpa de lo ocurrido sobre el simpático Colasín, que es condenado a ser deportado en una caja de cartón al País de las Personas, donde habitan unos seres- los niños- enemigos de los juguetes, que poco a poco destrozarán al inocente Colasín, que morirá después de serle arrancados piernas y brazos, en medio de suplicios atroces.
>
> Todo el país de Muñecolandia gime al conocer la triste suerte reservada al pobre Colasín. Pero en este momento intervienen Pipo y Pipa, que, después de peligrosas aventuras, rescatan al principito Tintilintín y descubren a los raptores, que sufren el castigo a que se hicieron acreedores.
>
> El lindo cuento de Magda Donato y Salvador Bartolozzi termina con la boda de Colasín y Peponcita, a quienes todos los muñecos felicitan, a la par que aplauden a Pipo y Pipa por la victoria obtenida[565].

Juan G. Olmedilla en su crónica insiste en la idea del aspecto ejemplar de estas representaciones, en algunos aspectos superiores al teatro de adultos del momento, y tras destacar la total cooperación del público, pondera el acierto de los actores y de los encargados de la plástica:

> *Pipo, Pipa y los muñecos*, interpretados por Isabelita Garcés y Conchita Fernández, por Fernando Vallejo y Rafael Ragel, por Miguel Armario, por una colección de niños actores -y cantores- perfectos en sus papeles de muñequillos de bazar, hizo las delicias de chicos y grandes y mereció muchísimos aplausos al final de cada cuadro. La presentación, con decorados y figurines preciosos, como firmados por Pitti Bartolozzi y Pedro Lozano, contribuyó poderosamente a dar la ilusión de realidad apetecida para este mundo maravilloso de la muñequería[566].

4.4.3. *Pipo y Pipa en el país de los borriquitos.*

Tras un mes sin representaciones, el teatro Maria Isabel presenta el sábado de Gloria, el 12 de marzo de 1936, el que va a ser el último de los estrenos de Bartolozzi y Magda Donato en España: *Pipo y Pipa en el país de los borriquitos*, de nuevo con la compañía titular —ya sin niños actores—, con Isabel Garcés como Pipo y Pepita Ragel como la perrita Pipa.

La comedia desarrolla al parecer un argumento totalmente original, enfrentando a Pipo y Pipa con sus eternos rivales Gurriato y Pirulí; no obstante la información que sobre la trama proporcionan las reseñas y gacetillas es muy escasa; las más explícitas son las de *ABC* y *Ahora:*

> [...] se trata de un ingenioso cuento escenificado, en varios vistosos cuadros. La bruja de marras encanta a una amiguita del héroe, y este, por salvarla, corre varios peligros, de los que sale airoso en fuerza de valor y astucia. [567]
>
> ...
>
> [...] Las hazañas de *Pipo y Pipa en el país de los borricos* abundan en lances arriesgados, ingeniosas estratagemas y donosísimas situaciones. Pipo, cuyo temple heroico es harto conocido de sus amiguitos, los niños, acierta a desbaratar los planes siniestros de la Bruja Pirulí y del infame Gurriato. dos seres abominables que, como de todos es sabido, anda siempre urdiendo terribles maquinaciones.
>
> No faltan en la obra cuadros de fino sentido poético, como el de las flores -donde existen todos los elementos de un auténtico y bellísimo "ballet"-, y deliciosos conjuntos humorísticos, entre los cuales es notabilísimo el del país de los borricos [...][568]

En estas mismas reseñas, y en las publicadas en *El Liberal* y *La Voz*, los críticos madrileños se unen en el elogio de la nueva comedia, por la capacidad de los autores de adaptarse al público infantil y su cuidado en todos los aspectos de la representación, el decoro de la actuación de los intérpretes y la originalidad de los decorados y figurines:

> [...] Hay varias cosas importantes en estas obritas que se estrenan de cuando en cuando en el teatro María Isabel. Una de ellas es el arte que tienen dichos autores para adornar con rasgos ingeniosos y artísticos una farsa, sin salirse de la esfera intelectual del público a que va dirigida. En la comedia de ayer tarde hay cuadros muy graciosos y entretenidos, y otros que llegan a dar una impresión de arte y belleza, como ocurre en el cuadro de las flores del acto segundo.
>
> Otra cosa laudable es la presentación de dichas obras, que se hace con lujo y acierto en el montaje de telones y trucos de maquinaria. Y, finalmente, la compañía titular del teatro interpreta los temas infantiles con igual fervor y cuidado que si se tratase de una obra para mayores.
>
> El encantador público de estas obras gozó ayer grandemente, y en todos los cuadros hubo ruidosas ovaciones para los autores y los cómicos[569].
>
> ...
>
> [...] Es admirable el tino de los autores en la dosificación de lo patético y de lo cómico. El interés que suscitan en los niños las peripecias dramáticas del protagonista llega, y en él se detiene hasta un paso más allá de aquel punto en que el horror pudiera sobrecoger a la tierna sensibilidad de los pequeños espectadores.
>
> La nota humorística, siempre presente en la obra a través de todos los mágicos avatares :de la acción, halla en todo momento la fórmula sencilla y eficaz sin detrimento de la calidad literaria, a la cual permanecen atentos Magda Donato y Bartolozzi, como cumple a quien tiene conciencia de su responsabilidad de escritores.
>
> La compañía del María Isabel ha puesto alegría, ternura y cariño singulares al servicio de la interpretación. Isabelita Garcés, gentilísima en la figura del protagonista. La niña Pepita Ragel, notable actriz ya, subrayó graciosamente las travesuras de Pipa. Fernando Vallejo estuvo asimismo afortunadísimo en sus intervenciones.
>
> Los chiquillos mostraron clamorosamente su entusiasmo en todos los fines de cuadro[570]
>
> ...
>
> Magda Donato y Bartolozzi han vuelto a recrear la fantasía infantil con una comedia de muñecos, interpretada admirablemente por la compañía del María Isabel: nuestros Pipo y Pipa,

intrépidos y optimistas, siempre renovados por los dos mejores compositores de obras de niños.

Magda Donato capaz de altas empresas literarias y periodísticas, y Bartolozzi el dibujante de la difícil facilidad, procuran a veces auxiliarse, como recomienda Benavente en el prólogo de una de sus comedia, y ponerse en relación con el público que mejor paga los chistes y las enseñanzas morales. Grandes ovaciones premiaron la labor de los artistas y de los autores[571].

…

La fábula está desarrollada con arte, con ingenio, con amable desenfado, presentada con lujo y sobre todo con un buen gusto digno de elogio[572].

El crítico de *Heraldo de Madrid* tiene por última vez ocasión de reiterar la preeminencia de las comedias de Pipo y Pipa sobre cualquier otra tentativa del floreciente teatro para niños de la temporada:

Sin ofensa para nadie —porque la justicia no ofende, o por lo menos, sólo los injustos se dan por ofendidos de su luz de verdad— puede decirse que el verdadero teatro para niños, el primero y el mejor hasta ahora, en nuestros tiempos, es el que cultivan felizmente Magda Donato y Salvador Bartolozzi, en una completa armonía de libro, escenografía, vestuario y dirección escénica. El creador de Pinocho, de Pipo y Pipa, y su afortunada colaboradora, han logrado una adecuación perfecta entre el fin de arte propuesto y los medios de expresión empleados al servicio de dicho benemérito fin.

La más reciente demostración de esa dichosa aptitud la tenemos en el nuevo cuentecillo escénico "Pipo y Pipa en el país de los borriquillos", que nos presentó ayer en el María Isabel, tan irreprochablemente como siempre, la compañía titular del mismo.[...] [573]

Por su parte, Miranda Nieto en una interesante reseña en *El Sol*, hace referencia a los nuevos autores que estaban renovando el género —destacando la prometedora figura de Concha Méndez[574]— y reconoce la eficacia y el carácter auténticamente teatral de los espectáculos de Bartolozzi y Magda Donato:

[...] Importa señalar, ya que la ocasión es propicia, un curioso fenómeno por nosotros comprobado estos tiempos: en España florece el arte para los niños. En el teatro, por ejemplo, este florecimiento se manifiesta de modo tal que no puede pasar inadvertido. Sea por la inexistencia de obras anteriores, que impide establecer comparaciones, o por otra causa que ahora no podemos precisar, lo cierto es que la producción de teatro infantil hoy en España no es abundante, pero sí de primera calidad. En el ciclo de lecturas que patrocina Lycéum Club -para referirnos a la labor de los noveles-, es sin duda *El carbón y la rosa*, de Concha Méndez, uno de los pocos logros artísticos dignos del incondicional elogio. Y si hemos de referirnos a los espectáculos decorosos que en los teatros madrileños tienen lugar, tendremos que aludir a la serie de cuentos escenificados que periódicamente vienen estrenando Magda Donato y Salvador Bartolozzi.

Pipo y Pipa en el país de los borriquitos, fue la obra estrenada ayer. Difícil la facilidad de la trama, compleja la sencillez del diálogo, sometida a estrictas leyes técnicas, la arbitrariedad con que ha sido realizada esta comedia. Literariamente *Pipo y Pipa en el país de los borriquitos* nos interesa más que cualquiera de esas obras que dentro del marco de la escena concitan elementos psicológicos de resonancia profunda[575].

Esta calidad literaria, alabada igualmente en otros textos anteriormente citados, confirma el acierto de Bartolozzi y su colaboradora en su propósito de desterrar un modelo caduco del teatro para niños e impulsar un nuevo concepto en el cual todos los elementos del espectáculo sirviesen con armonía al objetivo de divertir y entretener al niño; como corroboran las críticas hasta aquí reseñadas, lo literario como exceso daba paso en el teatro para niños de Bartolozzi y Magda Donato al texto perfectamente integrado para el buen desarrollo de la representación.

5. Siete temporadas de teatro para niños (1929-1936).

A finales de 1935 Magda Donato concedió una entrevista a *Heraldo de Madrid* en la que hacía balance de la trayectoria de los espectáculos para niños que a lo largo de más de un lustro venía organizando junto a su compañero Salvador Bartolozzi. Seis años después de aquel reportaje de *Crónica* en el que el dibujante había presentado su "Teatro Pinocho", la escritora expresaba unos objetivos y una concepción del teatro para niños muy similares, aunque ahora respaldados por la constatación y la experiencia de sucesivos éxitos.

Magda Donato comienza reclamando para sí y para Bartolozzi el papel de pioneros y responsables de la creciente consolidación del teatro para niños, marcando las distancias con el teatro anterior y con la competencia:

> Magda Donato y Salvador Bartolozzi, creadores del teatro infantil, hablan de sus afanes en pro de un espectáculo para niños, al que dedican todo su entusiasmo.
>
> Dos horas antes de comenzar en el teatro María Isabel el estreno de la comedia para niños "Pipo y Pipa y el lobo Tragalotodo" hemos encontrado casualmente a Magda Donato, la notable escritora que, en unión de Salvador Bartolozzi, dedica la parte más íntima de su entusiasmo literario a crear en España un espectáculo infantil que sirva de sano divertimento al censo de los niños. Y, como siempre Magda Donato ha olvidado un momento sus ocupaciones de personaje activo, para hablarnos de lo que tiene una raíz más honda en sus afanes literarios: el teatro para niños. He aquí lo que la bella escritora nos ha dicho, posiblemente sin pensar en que sus palabras iban a cobrar vida en las columnas de nuestro periódico:
>
> "Un ilustre crítico teatral escribió que nuestras comedias infantiles dignifican los escenarios en que se representan. ¿Es mucha pretensión la nuestra repetir estas palabras? Al menos podemos decir (no es probable que nos lo disienta nadie) que nosotros hemos sido los primeros en cultivar en España el teatro realmente infantil, en el cual se habían ensayado y habían fracasado desde el punto de vista infantil se entiende, y aun obteniendo con eco inolvidables éxitos literarios autores gloriosos de nuestra dramática.
>
> Cuando se creó hace seis años el "Guiñol Pinocho" en que se representaron nuestras primeras comedias para niños, no había en Madrid ningún espectáculo de este tipo, salvo alguna vez en que, con motivo de las Navidades, se reponía alguna obra benaventina. Hoy funcionan varios casi todo el año. Y la competencia puede creerse, nos perjudica menos de lo que nos halaga esta patente demostración del éxito obtenido por nuestra iniciativa.

La escritora se refiere a continuación a la participación directa del espectador como base de la popularidad de su teatro, y subraya el acierto de la creación de Pipo como personaje muy atrayente para el público infantil:

> Debemos hacer constar que en este éxito de nuestra comedias infantiles entra una parte importantísima de "simpatía", de cariño de los niños (todos los niños de España) hacia su héroe favorito, Pipo, que es el protagonista de todas ellas. Hasta ahora no se ha creado ningún héroe infantil que tenga la fuerza de simpatía de Pipo: la experiencia lo demuestra. Los niños le conocen y le quieren.
>
> Ahí va una de las mil anécdotas que podrían citarse en demostración de este cariño del público infantil hacia Pipo.
>
> Sabido es que en los entreactos en el María Isabel se rifan unos juguetes espléndidos y con este motivo suben al escenario algunos niños del público. Un día Pipo y Pipa notaron que uno de estos niños estaba nervioso, colorado, miraba a todos lados; al fin desapareció y volvió en seguida. Era que entre cajas había visto a Gurriato, el infame Gurriato, el odiado enemigo de Pipo y no se había tranquilizado hasta ir y pegarle con toda la fuerza de sus puñitos y de santa indignación.

Magda reafirma su rechazo frontal tanto al didactismo explícito como a la crueldad de otros entretenimientos para niños; su objetivo era básicamente el de comunicar la alegría al espectador, siguiendo aquella máxima de "mejorar divirtiendo" con que Bartolozzi presentó su "Teatro Pinocho":

> Nuestra aspiración máxima (y hasta ahora se ha realizado) es que sean los niños los que lleven a sus papás a ver nuestras comedias.
>
> Ahora bien: no queremos que esto sea a la fuerza, como cuando los papás ceden a la insistencia de los chicos y les permiten ver películas de terror o leer libros que no corresponden a su edad. Queremos que los padres al llevar o enviar a sus hijos a ver nuestros espectáculos no tengan mayor disgusto que... el de pagar la entrada. Pero al menos tienen siempre la seguridad de que en ello nada hay nunca que pueda ser ni lo más levemente dañino para el alma del niño, ni para su cerebro, ni para sus sentimientos, ni para sus nervios, ni para su educación.
>
> En cuanto a la moral, nunca queda ninguna enseñanza "expresada"; lo que aburre no convence ni aprovecha. Y, sin embargo, nuestras obras son moralejas en acción, no solamente porque en ellas se estimule al bien y se condene el mal, según es de tradición, sino porque la bondad de nuestro héroe es honda y elevada.
>
> Huimos de la crueldad como de la peste, entre otros motivos porque nosotros mismos no la sentimos. Así, hasta en los momentos de emoción y peligro para nuestros héroes (son imprescindibles) no hay nunca nada ni en espectáculo ni en palabras que puedan fomentar los malos instintos del niño. Lo "terrible" siempre breve es también siempre "global" sencillo, sin detalles horripilantes y siempre matizado de comicidad.
>
> Hemos hecho de la Alegría (con mayúscula) el hada tutelar de todas nuestras producciones infantiles. Suele decirse que los mayores cuando van al teatro quieren "divertirse": esto, que después de todo es natural en los mayores, lo es aún mucho más en los niños, que no deben ir al teatro ni a pensar, ni a llorar, ni a asustarse, ni a aprender, sino a pasar un rato divertido y a reír.

Por último, la autora hace hincapié en otras claves del éxito de su teatro para niños: la difícil disciplina en la escritura de las comedias, que suponía renunciar a las frases bonitas y al lucimiento literario en busca del objetivo único de ajustarse a la mentalidad del espectador infantil; en esta búsqueda, cobraba además pleno sentido la recuperación de las canciones infantiles tradicionales:

> Utilizamos mucho las viejas canciones infantiles, porque la lozanía de su ritmo y la gracia y la originalidad de su letra son familiares a los niños (que saborean y aprecian mejor lo que ya conocen), y además están por encima de todas las modas.
>
> Nuestras comedias infantiles son menos fáciles de escribir de lo que pudiera parecer. Nos cuestan tanto trabajo casi por lo que evitamos que por lo que decimos. ¡Sería tan cómodo dejarse llevar del diálogo y de los párrafos bonitos! Y los párrafos hay que dejarlos en una palabra, en una exclamación, y el diálogo hay que cortarlo constantemente con "efectos", trucos, movimientos de conjunto, juegos escénicos que ahuyenten en el pequeño espectador hasta la más leve sombra de fatiga.

Esta disciplina en la escritura era asimismo demandada por los autores a los comediantes; un aspecto fundamental que, según el testimonio de Magda Donato, obtuvieron plenamente, al menos, por parte de la compañía del teatro María Isabel:

> No hay nunca "papeles": no hay ocasión de lucimiento personal para los actores"; no escribimos para divos. Sólo conjuntos en los cuales se confunden con una abnegación nunca bastante ensalzada artistas ilustres maestros de la comicidad, que no en honor nuestro, no ya ni siquiera por disciplina, sino por sincero entusiasmo hacia esta labor de recreo infantil y por cariño hacia su público en miniatura, consiente en hacer abstracción de esa legítima dignidad artística que suele motejarse de "vanidad".

Así los ensayos son una diversión para todos y cada uno supone un nuevo motivo de agradecimiento en nosotros, tanto hacia un empresario de la esplendidez de Arturo Serrano que hacia nuestros colaboradores en la tarea de hacer reír a los niños[576].

5.1. Repercusión del teatro de Bartolozzi y Magda Donato: la revitalización del teatro para niños en Madrid.

Una somera revisión de las carteleras de este periodo confirma las palabras de Magda Donato a propósito de la importancia de su labor junto a Bartolozzi en la evolución del teatro para niños en los circuitos comerciales en los años treinta. El inicial éxito del "Teatro Pinocho de Bartolozzi" propició a principios de la década la revitalización de los espectáculos infantiles navideños; entre las compañías teatrales se comenzó a atisbar la viabilidad del teatro para niños en estas fechas, y la oferta aumentó paulatinamente. Sin embargo, ninguna empresa dio el paso definitivo de ofrecer de forma estable representaciones fuera de esos límites temporales hasta que de nuevo lo hiciesen Salvador Bartolozzi y Magda Donato con el apoyo de la compañía de Josefina Díaz de Artigas y Manuel Collado a partir de 1933 y ,desde la siguiente temporada, en colaboración con la compañía del teatro María Isabel. Durante las siete temporadas de actividad de los espectáculos del dibujante y su compañera, el teatro para niños se fue consolidando de forma progresiva en los escenarios madrileños, llegando, desde una presencia casi anecdótica a finales de los veinte, a la variadísima oferta de la temporada 1935-1936, en la que hasta ocho distintas salas presentan estrenos para los pequeños.

Tras la iniciativa de Gregorio Martínez Sierra, el teatro para niños organizado por compañías españolas había estado casi ausente de los escenarios madrileños. En las temporadas de Navidad anteriores a la presentación del "Teatro Pinocho" su presencia había sido mínima: en la 1925-1926, el teatro Centro ofreció unas sesiones de *matiné* para niños con la reposición de *La Cenicienta*; en las fiestas de 1927-1928 se estrenó *El gato con Botas*, de Tomás Borrás y Valentín de Pedro, una tentativa de resucitar el "Teatro de los niños" protagonizada por Enrique Rambal con escasa convicción[577]; por fin, en 1928-1929 en el teatro de la Princesa la compañía de Ricardo Calvo recurre otra vez a la socorrida reposición de la versión de Benavente del clásico de Perrault.

Frente a esta evidente carestía, tras la temporada de presentación del "Teatro Pinocho" en 1929, los espectáculos infantiles comienzan a multiplicarse en las Navidades siguientes. En 1930-1931 Antonio Vico sustituye en el teatro de la Comedia al grupo de Bartolozzi con su "Guiñol Pulgarcito", que ofrece el estreno de la obra *Pulgarcito contra el rey turco* y la reposición con títeres de *El príncipe que todo lo aprendió en los libros*, a cuya primera representación asistió el propio Jacinto Benavente; Vico organizó, a semejanza del "Teatro Pinocho", atracciones para amenizar los intermedios, con "El popular Pichi" o "El señor Belorcio". También el teatro Alkázar se sumó a la iniciativa y estrenó una obra interpretada por niños: *Chim-Pum- Zás, don Pancracio y Barrabás*, original de Sierra y Lledós.

En las fiestas de Pascua de 1931-1932 se presentan ya hasta tres competidores: en el Español, el "Guiñol infantil Bom-Bom" ofrece *El caracol encantado* y *El capitán sin miedo*; en la Comedia se estrena *Pío-Pío, Cua-Cuá* representada por actores, con decorados de Eduardo Arriaga; en el Calderón, Manuel de Góngora lleva a la escena su obra *El gigante y la rosa*.

En la temporada 1932-1933 el "Teatro Pinocho" vuelve a ser el único guiñol; no obstante, se mantiene el número espectáculos para niños: en la Comedia, la nueva compañía infantil "Pío-Pío, Cua-Cuá" presenta *El mago Chibiri-Chibiri*; en el Español, Margarita Xirgu estrena *Nacimiento*, obra basada en textos clásicos —*Navidad* de Juan del Encina y *Los pastores de Belén* de Lope de Vega—, con decorados de Burman; en el Ideal, se representa un arreglo de Torres del Alamo y Asenjo con música del maestro Guerrero de *Los polvos de la Madre Celestina*, la célebre comedia de magia de Hartzenbusch.

En la Navidad de 1933-1934, con la desaparición del "Teatro Pinocho" el guiñol vuelve a abandonar los escenarios madrileños; no así las obras para niños: se repone en el Español *La Cenicienta* de Jacinto Benavente, y la compañía de Carmen Carbonell y Antonio Vico en el teatro Benavente estrena *Cuentos de Navidad* de Serrano Anguita. En esta temporada, la compañía de Josefina Díaz de Artigas y

Manolo Collado inicia sus funciones infantiles una vez terminadas las fiestas con el repertorio de Magda Donato y Bartolozzi, que queda sin competencia como espectáculo estable para niños.

En la Navidad de 1934-1935 aumenta de nuevo la oferta: regresa en el Muñoz Seca el "Guiñol Pulgarcito" con la reposición de *Pulgarcito contra el rey turco*; en el Teatro Fuencarral Eusebio Serrano estrena, con música del maestro Arijita, *Pinchapeces en la isla encantada*; en el Teatro Benavente, la compañía de Pepe Isbert y Milagros Leal ofrecen al público infantil *Con Teresa y D. Severo Tarrete es aventurero*; incluso, Benavente se suma a la corriente presentando en el Español una nueva comedia de magia: *La novia de nieve*.

Por fin, en la temporada 1935-1936 hay un notable incremento de los estrenos para el público infantil y, lo que es más significativo, se generaliza la presentación de espectáculos fuera de los límites de las fechas navideñas: desde noviembre, además de las funciones de Bartolozzi y Magda Donato en el María Isabel, se presenta en el Fontalba con gran éxito la "Compañía Infantil B.A.T." (Bilbaína Artístico Teatral) integrada por actores infantiles, con un repertorio variado de zarzuelas, canciones, comedietas y cuentos escenificados, luego trasladada al Alkázar; en el teatro Benavente, *Antoniorrobles* estrena su primera comedia, *Rompetacones* o *La doble vuelta al mundo*; en el Ideal se representan una zarzuela para niños, *El príncipe y Pelotilla con Macarrón en cuadrilla,* de Manuel San Román y música de Carlos Arijita, y, ya en Navidad, *La Isla de los sueños,* "cuento lírico infantil" de Bengoa con música del maestro Millán. También en las fiestas de Pascua se repone en el Español *La Cenicienta;* en el teatro Benavente se estrena *Caminito de Belén* de Bengoa y Valeriano Millán; en la Zarzuela, regresa el "Teatro dei Piccoli" de Podrecca, aunque con mucha menos repercusión que en su debut. En primavera, coincidiendo con la reanudación de las sesiones del Maria Isabel, Bengoa y Valeriano Millán vuelven con *Arriba las manos*, estrenada en el Cervantes por la compañía de Milagros Leal y Soler Mari; por fin, en el teatro Victoria la compañía Artigas-Collado estrena *Los tres cerditos*[578].

La simple enumeración de estrenos y reposiciones refleja el progresivo interés de las empresas por el teatro para niños, con el salto cuantitativo de la última temporada. La oferta en este lustro es más variada que nunca: vuelven las reposiciones de los títulos de Jacinto Benavente y su nueva magia, *La novia de nieve*, muy estimable por su comicidad y atractivo visual, pero lastrada por los condicionantes de sus anteriores intentos; se presentan espectáculos de marionetas de vida efímera, nacidos básicamente como meros sustitutos del "Teatro Pinocho", como el "Guiñol Pulgarcito" o el "Guiñol infantil Bom-bom", y grupos de actores, igualmente efímeros, como la compañía infantil "Pío-Pío, Cuá-Cuá" o la "B.A.T"; surge el que podría denominarse "teatro lírico infantil", con las piezas de Serrano y Manuel San Román y Arijita o Bengoa y Millán, o la recuperación del clásico de las comedias de magia, *Los polvos de la madre Celestina* con música del maestro Guerrero; hay además estrenos aislados como los de las obras de Serrano Anguita, Manuel de Góngora o el debut de *Antoniorrobles*, sin duda la novedad más el interesante de la oferta navideña de 1935-1936, por la personalidad del autor[579]. Justamente, en la reseña de *Rompetacones o la doble vuelta al mundo* en *ABC*, el periodista constata la vitalidad que los espectáculos de teatro infantil habían alcanzado en esa temporada:

> [...] El maestro Don Jacinto, que se quejaba de que no hubiese un teatro para niños, puede estar satisfecho de los discípulos que ha creado.
>
> En estos últimos días ha habido teatro para niños en el Ideal, en el María Isabel, y ahora en Benavente [...] Y desde esta noche, por si faltaba algo, los *piccoli* de Podrecca en la Zarzuela. Nos infantilizamos, y esto va bien[580].

Y, si bien la referencia al creador del "Teatro de los Niños" es justa, lo cierto es que en este periodo de comienzos de los treinta su papel había sido muy secundario: los verdaderos artífices de esta inédita "infantilización" de la escena madrileña fueron Salvador Bartolozzi y Magda Donato. La trayectoria de su teatro a lo largo de estos cinco años, dejando a un lado otro tipo de valoraciones, había hecho gala de una doble virtud: por un lado, su capacidad de iniciativa tanto en el primer impulso de 1929 como en 1933

con la consolidación de una temporada estable; por otro, la continuidad de su tentativa como espectáculo de características uniformes y repertorio sólido, de la que carecen el resto de intentos.

Bartolozzi, avalado por su experiencia editorial, apuesta por la viabilidad de la empresa teatral confiando en la respuesta del amplio sector de lectores fieles a sus narraciones. La existencia de un público potencial entre las clases altas y medias madrileñas parecía confirmada por la expansión y diversificación de la oferta editorial y periodística dirigida a los niños experimentada desde principio de los veinte; recuérdese la buena acogida de revistas infantiles como el propio semanario *Pinocho*, o ya en fechas próximas a la fundación del "Teatro Pinocho" la proliferación de suplementos infantiles en revistas gráficas como *Blanco y Negro*, *Crónica* y *Estampa*. Al mismo tiempo, la oferta cinematográfica dirigida al sector era cada vez mayor. En suma, frente al evidente el vacío de la oferta teatral para niños, se hacía preciso un primer paso adelante que superase los obstáculos de la compleja trama del negocio escénico; y tal iniciativa correspondió no a otro que a Bartolozzi[581].

5. 2. Bartolozzi y Magda Donato, creadores del moderno teatro para niños en España.

Como se ha podido comprobar, la crítica de la época coincidió en destacar la primacía del teatro para niños de Bartolozzi y Magda Donato y su valor de espectáculo perfectamente adecuado al entendimiento infantil. Como resumen de las críticas ya citadas en este trabajo, para corroborar la impresión general que el teatro de Bartolozzi produjo en su tiempo, puede servir esta reseña de Felipe Lluch, publicada en 1933 en la revista *Sparta*:

> Quizá fue Vittorio Podrecca -soy joven para sentar afirmaciones históricas- quien dio, con las representaciones de su maravilloso "Teatro dei Piccoli", la pauta y el rumbo para el teatro infantil en la escena madrileña. No obstante, sus marionetas eran todavía muy humanas, demasiado bien hechas y manejadas con excesiva destreza; sus cuentos y sus óperas tenían todavía el regusto intelectual, el afán moralista y educador y la preocupación literaria que empañan la ingenuidad maliciosa de las producciones de Jacinto Benavente, que puso, desde luego, al escribirlas el corazón en los niños... y el pensamiento en los hombres.
>
> El teatro infantil necesitaba, más que un autor, más que un literato que a fuerza de estudio y trabajo llegara a parecer ingenuo y espontáneo, un creador de espectáculos, una fantasía abigarrada y colorida, que buscara en el juego escénico, y no en la literatura, el interés, la atención de los pequeños, que es casi exclusivamente ocular y, por tanto, eminentemente espectacular.
>
> Y nadie para esa empresa como [...] Salvador Bartolozzi [...] Primero desde el cuento, después desde la revista, desde el teatro más tarde - Comedia, Español, Beatriz- ha lanzado al mundo inocente de la fantasía ingenua prodigiosos muñecos, aventuras fabulosas, espectáculos perfectos. Y todo ello puro, desnudo, limpio, sin la más pequeña preocupación literaria o intelectual, nacido de inspiración, no de estudio, creado espontáneamente por un rasgo o detalle, como ese Pinocho -ya inmortal- que empezó por la nariz, o ese Chapete feroz y repugnante que no es más que la antítesis del muñeco de madera. Y así, briosos de color, claros, escuetos, definidos y reales -por ser imaginativos- tienen personalidad tan acusada, son creaciones tan naturales que pueden codearse, sin temor a morir, con todos los héroes clásicos del mundo de los cuentos [...][582]

Lluch acierta a señalar la clave que distingue el teatro de Bartolozzi de las iniciativas fracasadas: su comprensión de la primacía del espectáculo, de lo visual como valor fundamental para llegar al público infantil. Dicha condición imprime un carácter verdaderamente innovador a la concepción del aspecto literario de su teatro: su consideración de lo "literario" como sinónimo de "aburrido" debe entenderse en referencia a la tradición inmediata del teatro para niños, y esencialmente al teatro benaventino, intelectualmente inadecuado para los niños, debía ser desterrado; por contra, los textos dramáticos de Bartolozzi y Magda Donato están concebidos para integrarse en armonía con el conjunto de elementos de la representación y facilitar un juego escénico lleno de dinamismo y emoción.

Más que en la mera inspiración a la que se refiere Lluch, Bartolozzi cimenta su exitosa empresa teatral en su amplia experiencia en el conocimiento de los verdaderos gustos del público infantil y en su

capacidad artística y literaria para darles la más eficaz respuesta. En su teatro para niños Bartolozzi logra recuperar una de sus cualidades como dibujante, aquella sencillez y naturalidad para dar una solución llena de simplicidad a los más complejos retos. Sirviendo el objetivo de maravillar y divertir, plantea las representaciones de sus comedias como un juego sin mayores pretensiones, abierto a la participación directa de los espectadores; pero un juego cuidado hasta los más mínimos detalles con estricta disciplina en la escritura de los textos, la perfecta concreción de los trucos escenográficos y la supervisión de la interpretación de los comediantes. Como en el diseño de sus productos editoriales, Bartolozzi se guía por el criterio de la sobriedad y la contención, por muy abigarrados y decorativistas que puedan a simple vista parecer sus espectáculos: contención en la escritura y medida en los elementos escenográficos, que nunca resulta secundarios o excusa para el simple deslumbramiento -como en ocasiones ocurre en las magias de Benavente-, sino necesarios para la comprensión de la trama y los caracteres de los personajes por parte del espectador infantil.

Como se ha venido señalando, Bartolozzi adapta a la escena sus propias narraciones, cuentos e historietas, tal y como señalan los mismos subtítulos de algunas de las obras: *Rataplán-rataplán o Una hazaña de Pinocho*, "Cuento en dos actos"; *Pipo y Pipa y el Dragón*, "Cuento infantil en dos actos y catorce cuadros"; *Pipo y Pipa y el gato Trespelos*, "cuento dramático"; *Pinocho vence a los malos*, "cuento fantástico en dos actos y nueve cuadros"; *Pipo y Pipa y los muñecos*, "Cuento infantil en diez cuadros"; *En la isla embrujada*, "fantástica historieta en acción". Buena parte de los títulos se anuncian con el indicativo genérico de "comedia infantil": es el caso de *Pipo y Pipa contra Gurriato*, *Pipo y Pipa en el fondo del mar* y *Pipo y pipa en el país de los borriquitos*; también de *Pinocho en el país de los juguetes*, "Comedia en un prólogo y dos actos divididos en ocho cuadros" o *Pipo y Pipa y el lobo Tragalotodo*, "Comedia infantil en dos actos divididos en doce cuadros". Sin embargo, la mayor parte de las obras parecen ajustarse al género de la farsa, y así lo perciben y las califican en las reseñas ya citadas críticos como Fernández Almagro, Díez-Canedo, Hercé o Juan Chabás.

Entre los modelos que pudieron servir de referencia a la escritura dramática de Bartolozzi y Magda Donato parece evidente la preeminencia de la farsa valleinclanesca y, en especial, la fórmula de reelaboración de los motivos del cuento maravilloso, que magistralmente consagrara en la *Farsa infantil de la cabeza del dragón*. Como demuestra el minucioso análisis de Jean Marie Lavaud , en su farsa Valle-Inclán iba más allá de la mera adaptación del cuento tradicional y era capaz de manipular y subvertir fuentes diversas para construir una demoledora sátira política[583]; lo hacía además desde una postura estética novedosa, lo que Jesús Rubio considera la ruptura con el "ensueño modernista"[584]. Orientando ese modelo subversivo a su objetivo, Bartolozzi y Magda Donato utilizan la farsa de muñecos en oposición a un concepto paternalista del niño como educando —el espectador que acude al teatro "de la mano de papá", parafraseando a Ramón Gómez de la Serna—, buscando la misma novedad estética en contraposición al modelo benaventino. Ya en sus narraciones, Bartolozzi y Magda Donato habían recurrido a elementos característicos del esquema compositivo de *La cabeza del dragón*: la reelaboración humorística de distintos motivos del folklore y de los cuentos tradicionales, en la que converge la influencia del perspectivismo cervantino, la continua presencia del mundo moderno y la utilización de motivos y recursos procedentes de los géneros de la literatura popular. Más evidente era la estirpe valleinclaniana de personajes concretos, como los monarcas grotescos de las cortes de fantasía, indefectiblemente trazados a imagen y semejanza de las cortes de Mangucián y Micomicón. Todos estos ingredientes, en su adaptación al teatro son perfectamente ensamblados y potenciados: si en *La cabeza del dragón* el perspectivismo es utilizado por Valle-Inclán como arma de análisis crítico de una sociedad y de una situación política, en las farsas de Bartolozzi apunta hacia el doble propósito de la desactivación del maniqueísmo, inevitable lastre de la literatura para niños tradicional, y la identificación del espectador infantil con las hazañas de sus héroes; el constante guiño al mundo moderno y la recuperación de géneros populares no busca la gratuita carcajada del astracán, sino más bien ese acercamiento al público infantil: los niños se encuentra en un mundo donde lo fantástico está en el mismo plano que su mundo real y familiar; se trata, en suma, de convertir el teatro en un juego divertido y sencillo.

Por otra parte, también en la concepción la puesta en escena, las farsas para niños de Bartolozzi y Magda Donato parecen ajustarse al criterio de la estética del teatro clásico español definida por Valle-Inclán: "unidad de acción y variedad de lugar"; un teatro donde la creación plástica se impone a lo literario. Las aventuras de Pinocho y Pipo y Pipa, son siempre itinerantes —como en *La cabeza del dragón*, el camino hace a los héroes— y dan lugar a un teatro de movimiento y acción constantes, de múltiples escenarios, en el que lo visual se conjuga perfectamente con el diálogo. Y es en este punto, en la visualidad, donde quizá más se acerca su teatro a la concepción de Valle-Inclán; a ese "teatro plástico" que el escritor veía realizado en el teatro de títeres, y especialmente en el magnífico "Teatro dei Piccoli" de Vittorio Podrecca[585].

Al ingrediente subversivo y paródico que Bartolozzi hereda de la farsa de muñecos de Valle-Inclán, ha de sumarse la influencia de García Lorca en la orientación estética del espectáculo. Antes que por la sofisticación de los *Piccoli*, el dibujante opta por un tipo de marioneta primitiva que recuperase el espíritu humilde del teatro de cachiporra. Este ingrediente afecta no sólo a la presentación del espectáculo, sino también a la concepción literaria del texto dramático, en el que abundan los lances característicos del retablo guiñolesco, golpes y porrazos —recuérdese el episodio de la casa encantada de *Pipo y Pipa y el Lobo Tragalotodo*—, o la apelación al espectador para participar en la representación. En las mismas coordenadas estéticas del neo-popularismo ha de situarse la utilización de poemas y canciones populares infantiles en las comedias de Bartolozzi y Magda Donato; también con un propósito de reacción frente al verso engolado y la literaturización excesiva del teatro benaventino.

Con todo, los creadores de Pipo y Pipa supieron aprovechar los aspectos más positivos del teatro infantil del propio Benavente, esencialmente la recuperación y modernización de los elementos escenográficos y trucos de tramoya de las tradicionales comedias de magia: en sus farsa no faltan los vuelos prodigiosos, las apariciones fantásticas, los objetos animados o los cuadros de gran efecto con tempestades o grandes dragones respirando humo; sin embargo, siempre perfectamente integradas en el curso de la intriga y en armonía con el tono humorístico de las obras.

El teatro de Bartolozzi participa de todos estos hallazgos y los integra en su peculiar universo de ficción, teñido del humorismo ramoniano. Sin embargo, presenta además otras claves que le distinguen de los modelos precedentes y determina el porqué de su éxito y de su modernidad. En primer lugar, la aplicación al espectáculo teatral infantil del concepto de serie; sus farsas son concebidas como entregas sucesivas de las aventuras protagonizadas por unos héroes que el público conoce y demanda; el espectador acude al teatro en busca de Pinocho, o de Pipo y Pipa, seguro de asistir a un tipo determinado de intriga plena de fantasía y humor. La segunda clave es la simplificación del lenguaje, aquella difícil disciplina de contención que reflejaba Magda Donato, y que Ramón Gómez de la Serna propugnaba para el "Teatro de los niños" al propugnar la absoluta sencillez —"La sencillez es lo mejor para encaminarse, aligera, y en el aligerarse está el quid"—; como afirmaba Ramón: "a los niños si la media palabra es precisa y humana, sólo media palabra les basta"; el resto debía aportarlo el espectáculo visual.

5. 3. Concepción plástica del teatro para niños de Bartolozzi.

Tanto en el retablo del guiñol como en los escenarios donde se escenificaron los cuentos e historietas de Bartolozzi la plástica escénica cumplía el fin básico de trasladar ante los ojos del espectador infantil los elementos visuales que acompañaban a aquellas narraciones. Se trataba de reconstruir el universo familiar para el lector en el que Pinocho y Pipo y Pipa vivían sus aventuras: los paisajes de trazo ingenuo que recorrían, los grotescos personajes que les rodeaban así como los prodigios que encontraban en su camino; elementos que sobre la escena cobraban nueva dimensión. El concepto abigarrado y colorista no es aquí superfluo o pomposo[586] sino ajustada a sus objetivos y adecuado a su público: la escenografía tiene un papel unificador: identificar al espectador con la imagen plástica en un entorno perfectamente reconocible y familiar, el de las ilustraciones de los cuentos de Calleja o de las historietas de *Estampa*; un objetivo para cuya concreción Bartolozzi desplegó todo su saber de escenógrafo y figurinista así como su maestría en el arte de la muñequería.

5.3.1. Decorados y marionetas del "Teatro Pinocho".

El retablo que Bartolozzi instaló por primera vez en 1929 en el teatro de la Comedia estaba construido con un telón en la embocadura del escenario, profusamente decorado con diversos motivos, en un conjunto muy dinámico: sobre la boca decorada, un espacio abierto a la altura de los actores y con unas dimensiones de 2,50 por 1,50 metros, destacaba el emblema del grupo, el nombre de "Teatro Pinocho" escrito en semicírculo alrededor del perfil del famoso muñeco; a los lados, una casita iluminada por la luna sonriente, y un árbol de navidad tras el cual el Gato con botas saluda subido en una escalera; en la parte inferior, en el centro un gran arlequín toca los platillos rodeado a derecha e izquierda por otros personajes de cuento como Ana, la cuñada de Barba Azul asomada a la ventana, y la ratita presumida. Un cuadro francamente atractivo que debía captar la inmediata atención del niño antes de comenzar el espectáculo.

Bartolozzi realizó más de cuarenta decorados para el "Teatro Pinocho", aproximadamente seis por cada obra estrenada, trazados con su estilo habitual de ilustrador infantil, con paisajes y construcciones de formas redondeadas y muy esquemáticos[587]. Hercé y Pérez Ferrero comentan a propósito de la presentación de *Rataplán-rataplán* en la Comedia:

> El decorado, entonado y de gusto muy moderno: pero conservándose en un justo medio para ser comprendido por los niños[588].
>
> ....
>
> Unos fondos, paisajes, robados a la auténtica imaginación infantil —¡ay si esa fórmula de desproporción y simplismo a un tiempo se emplease para reponer, para exhibir por vez primera, pudiera decirse, nuestro teatro clásico!— unos fondos de país de hadas, han puesto maravillas a la acción[589].

Impresión que reiteran a propósito del siguiente estreno el mismo Hercé y el crítico de *Heraldo de Madrid*:

> Cooperaron al gran éxito obtenido la graciosa factura en los muñecos, el entonado decorado de todos los cuadros, resaltando por su visualidad los de la isla africana [...][590].
>
> ...
>
> Al buen éxito de *Pipo y Pipa y el Dragón*, contribuyeron por manera indiscutible la graciosa factura de los muñecos y la vistosidad decorativa de todos los cuadros[591].

En algunas obras la tramoya era de cierta complejidad, como en los casos de *Luna Lunera*, *En la isla embrujada* o de *Pipo y Pipa*, *Pinocho y Pulgarcito en la isla misteriosa*, piezas en las que los trucos formaban parte importante de la trama. A propósito de la escenificación de la farsa de *Elena Fortún* y de *En la isla embrujada*, escribe Díez-Canedo:

> En el escenario, una farsa nueva: *Luna lunera* o *Cigüeñitos en la torre*, curiosos aprovechamiento de temas y motivos de cuento infantil, graciosos pretextos para el escenógrafo: algunas escenas perfectamente realizadas: los dos niños, uno con tres cigüeñas y otro con tres brujas, al lado de la torre por donde asoman los ladrones contentarían al más exigente; en la otra farsa, no nueva ya, sacada de las gestas de Pinocho y Chapete con el título de *La isla embrujada*, una tempestad nocturna en el mar, es cosa admirable. Pero a nadie le puede maravillar el partido que de colores y formas sabe sacar Salvador Bartolozzi[592].

Más allá de la estricta fidelidad a las ilustraciones de los cuentos e historietas que sí se aprecia en los decorados y motivos de la embocadura, Bartolozzi diseña con mayor libertad los muñecos de su retablo: acentúa su aspecto primitivo, de acuerdo a aquella orientación hacia "un arte de superingenuidad" declarada en el reportaje previo a la presentación del "Teatro Pinocho": "Aquí lo vamos a hacer con la máxima sencillez [...] caracterizaciones que parezcan de brocha gorda, ya que con esa absoluta ingenuidad cabe hoy un arte perfectamente refinado e infantil". Hercé destaca la expresividad conseguida por el dibujante en sus títeres:

> Sin las complicaciones técnicas del "Teatro dei Piccoli" de los Podrecca, Bartolozzi mueve sus graciosos polichinelas, dando acabada vida a todos los héroes conocidos por la alegre grey infantil [...] Bartolozzi hizo una verdadera creación de cada uno de los conocidos personajes. Los muñecos que representan a Pulgarcito, Caperucita y el Ogro son un prodigio de gracia [...][593]

Efectivamente, algunos reportajes gráficos dan fe del atractivo de estos muñecos, de buscada tosquedad, en los que Bartolozzi, aun conservando unos rasgos distintivos claros, prefiere lo expresivo a la perfecta traslación de la ilustraciones de sus cuentos; el caso más claro es el de Pinocho, de aspecto inconfundible, pero más cercano a los expresivos rostros de los tradicionales teatros de polichinelas que al personaje de sus cuentos. Difícil simplicidad es la conseguida los rostros de rasgos marcados por la maldad de los muñecos que encarnan a personajes como Barba Azul, el Gigante, el Ogro, la bruja o las hermanas de Cenicienta; de grotesca fantasía el lobo disfrazado de abuelita o el enorme dragón enemigo de Pipo. El encanto de aquellos muñecos decorativos que el dibujante había hecho populares se transmite igualmente a las figuras tiernas y menudas de otros personajes como Pulgarcito, Caperucita, la Princesita y los héroes Pipo y Pipa. Mención especial merecen los dos muñecos que animaban los intermedios: el tonto Pelele y el clown Cucurucho; dos payasos cuya graciosa expresividad resume el talento inigualable del maestro muñequero[594].

5.3.2. Decorados, vestuario y caracterización de los actores de las comedias infantiles.

Mayor dificultad podía acarrear la traslación de la estética del "Teatro Pinocho" al gran escenario; no tanto en los decorados, que básicamente mantuvieron la misma línea que los del guiñol, sino más bien en la caracterización de los actores como títeres. Pero Bartolozzi había ya demostrado ampliamente su capacidad de reconstruir el mundo guiñolesco sobre los escenarios en sus creaciones para *El señor de Pigmalión* o *La reina castiza*, y el éxito estaba garantizado.

El dibujante realizó personalmente los decorados y figurines para el primer estreno de la nueva etapa de teatro representado por actores: *Pinocho vence a los malos*. Sin alarde de medios materiales, sino más bien con gran sencillez, consiguió convertir el escenario en un gran retablo de marionetas. Varias fotografías de la representación muestran uno de los decorados de la comedia que representa las construcciones del "Reino Feliz"[595]: un paisaje de casas blancas con puertas y ventanas practicables, alineadas caprichosamente en baile anárquico, de tamaños y formas arbitrarias, en el que las leyes de la perspectiva han sido burladas por una mueca infantil. Igualmente acertados son los vestidos y la caracterización de los actores, por medio del maquillaje y la utilización de apliques y postizos, como las inmensas narices que adornan el rostro de un gracioso Manolo Collado o las deforme napias de la bruja. Pulgarcito, Cenicienta y sus hermanas, Caperucita y el Ogro, ataviados con coloristas y exageradas vestimentas, convierten sus rostros y personas en las figuras de graciosos muñecos de guiñol. Al respecto de este primer estreno Felipe Lluch comenta:

> Sobre unos decorados sencillos, y atrevidos, ingenuos y magníficos, pinceladas de color sobre dibujos de cuento -de los que sobresalen el bosque, la puerta de la casa del Ogro y el pueblo del reino feliz-, se mueven los actores graciosamente vestidos y caracterizados con indiscutible acierto[596].

El autor de la reseña de *Crónica* y Fernández Almagro en *La Voz* destacan la fidelidad de la plástica a las ilustraciones infantiles:

> Decorado sugerente, vestuario que parece arrancado de las páginas de las amadas narraciones [...][597].

> El tablado es como una gran estampa, que sucesivamente cede su lugar a otras. Decorado sencillo, colores enteros, trajes que aluden al mundo fantástico y arbitrario de los cuentos [...]

El mismo Fernández Almagro advierte la capacidad de Bartolozzi de armonizar los textos con el espectáculo plástico en la representación de *Pinocho vence a los malos*:

> [...] esta especie de rapsodia que Salvador Bartolozzi ha compuesto con triple aptitud de cuentista, escenógrafo y animador de posibles ballets. Cuentista en acción: sin más palabras que las necesarias. Escenógrafo que da realidad plástica al vago mundo de una mitología menor: la mitología infantil [...] Animador también Bartolozzi de pantomimas y bailes que están implícitos en sus libretos y comedietas. Un poco más y el espectáculo podía ser completo en justo acorde. [598]

El texto original de *Pinocho en el país de los juguetes* proporciona escasos detalles sobre la escenografía. La comedia se sirvió con cinco decoraciones: el "Salón del trono en el palacio real", con un sol transparente de celofán que debía iluminar la escena —cuadros I y III—; la plaza del país de los juguetes, "telón corto que representa la fachada de una casa con tres ventanas practicables a diferentes alturas" —cuadros II y VII—; la prisión en que Polichín espera ser enviado a una tienda de juguetes, "Patio de la cárcel; en la pared del foro una ventana con reja; en el centro de la escena una caja grande de cartón con un letrero que dice: Bazar Z- Madrid" —cuadro IV—; "un campo delante de la casa de la pastora" —cuadro V—; la casa de Gurriato, con una trampa en el suelo —cuadro VI— y finalmente la iglesia donde se casan Polichín y Peponcita —cuadro VIII—. En las fotografías del estreno de esta comedia publicadas por la prensa se puede apreciar el aspecto del decorado del salón del palacio real: un fondo de cortinas oscuras, y como elementos de moblaje tan sólo el grotesco trono de los monarcas, una araña en el techo y el escudo de armas de los reyes[599]. El concepto decorativo recuerda en algunos aspectos al del acto primero de *El señor de Pigmalión*: un entorno neutro que destaca las formas y animados colores de los muñecos que, como en la farsa de Grau, se presentan en conjunto, moviéndose como autómatas. La instantánea publicada por *Blanco y Negro* recoge el momento en el que los personajes aparecen inmóviles al principio del cuadro III: sobre el escenario junto a los actores se mezclan verdaderos muñecos y juguetes en una lograda mimesis entre unos y otros. Otra fotografía publicada por el diario *Ahora* muestra un decorado de factura excelente, que corresponde muy probablemente al cuadro VIII: al fondo, bajo la mirada burlona del sol escondido tras una nube aparece una gran montaña redondeada sobre la que aparecen pintados con trazo pueril una iglesia con un enorme reloj en su torre, un molino y un puente, que integran un paisaje de perfecto infantilismo; en primer término diversos detalles pintados como farolas, una casita, flores, y distintos personajes dibujados cuyas figuras se confunden con las de los actores de la comedia.

Desde el siguiente estreno, *Aventuras de Pipo y Pipa o la duquesita y el dragón*, Salvador Bartolozzi cede la construcción de los decorados y trajes a su hija Pitti y al pintor Pedro Lozano, cuya virtud máxima es seguir fielmente el estilo el dibujante, quien seguramente continuaría supervisando directamente su labor. La prensa recoge abundantes testimonios gráficos de este nuevo estreno; así, el semanario *Estampa* le dedica un amplio reportaje en el que se aprecia la graciosa caracterización de los actores. Manolo Collado posa para el fotógrafo caracterizado como el héroe Pipo; con uniforme de general, enormes botas, un gorro de papel de periódico y armado con una espada de madera, el actor completa su transformación con un maquillaje muy expresivo, los pómulos coloreados y pintura subrayando los labios y el contorno de sus ojos. Por su parte, la actriz que interpretaba a la perrita Pipa, Consuelo Morales, aparece totalmente oculta bajo un simpático disfraz, absolutamente convertida en muñeco. También esconde su rostro tras una expresiva máscara Amelia de la Torre en su papel de la horrenda bruja Pirulí. Con aire ingenuo de fantoches, acentuado por el maquillaje de sus rostros, se presentan igualmente la duquesita Marilinda —Julia Tejero— con un vestido de fantasía con falda de miriñaque, la engolada y emperifollada doña Cucufata —Concha Campos— con una respingona nariz postiza, o el duque Bonifacio —Delfín Jerez—, un anciano venerable de barbas bíblicas. Especialmente divertido es el aspecto de los antropófagos cuya caracterización sigue fielmente las ilustraciones de la historieta: el cocinero armado de un astracanesco cuchillo —Alfonso N. Candel—, la princesa Nogalina —Concha Campos— emulando a Josefina Baker con un enorme lazo sobre el pelo, y un graciosísimo rey Betún —José Pidal— de perfecta etiqueta sobre su cuerpo desnudo, con chistera, paraguas viejo, cuello almidonado, corbata, guantes, calzón corto y elegantes botas.

En otras publicaciones se pueden apreciar tres momentos de la comedia en distintos decorados. En una de las escenas, Pipo y Pipa amarrados en grandes a postes totémicos son rodeados por los caníbales

que preparan su banquete; el decorado es un telón pintado que representa el paisaje de la isla, con unas palmeras muy esquemáticas al fondo, y en primer término, también pintada la gran caldera. En otra imagen, la bruja Pirulí y sus duendes preparan un hechizo; se aprecia un decorado a base de cortinas y forillos que simulan la profundidad de la cueva, con un telón al foro en el que están pintados una gran puerta, un farol y, sobre un estante, un gato una araña y un búho que observan a los actores desde lo alto. La escena culminante de la comedia es el enfrentamiento de Pipo y Pipa contra el dragón: sobre el escenario irrumpe un enorme muñeco, nueva réplica fiel de los inigualables dragones de las ilustraciones de los cuentos de Bartolozzi. Los fondos para esta escena son de gran sobriedad: representan el paisaje de la isla con unas palmeras y unas chozas en el horizonte. En su reseña, Juan Chabás destaca todos los elementos de la escenificación, haciendo mención especial de este espectacular dragón:

> La escenografía, la realización plástica de los tipos, los trajes, todo contribuye al feliz concierto de esta fiesta teatral para niños. Hay un dragón colosal, que realmente invade la escena y es una delicia de realidad poética, es decir, de autentica fantasía infantil[600].

Igualmente atractivas son las imágenes del siguiente episodio: *Pipo y Pipa en busca de la muñeca prodigiosa*[601] ; Juan Chabás comenta en la crónica de su estreno:

> Señalemos de nuevo que la decoración y escenografía de estas representaciones tienen una gracia de color y de arquitectura muy poco frecuentes. Algunos cuadros, como los de la posada y el pueblecillo, son verdaderas maravillas de estampa escénica. Los trajes siempre deliciosos de invención y de color[...][602]

Los dos decorados que se observan en las fotografías del estreno representan construcciones de marcada puerilidad: la fachada del castillo del gigante Dontragón, ante la cual Pipo y Pipa se encaran con los guardias, o el delicioso pueblo de la escena final al que se refiere el crítico, en el que aparecen reunidos todos los personajes de la corte, con variopintos vestidos y algunos disfraces francamente originales.

En las funciones infantiles ofrecidas por la compañía del María Isabel la imagen plástica ya inconfundible de las comedias de Magda Donato y Bartolozzi se mantiene fiel a los mismos esquemas de simplicidad, colorismo y fantasía; así, a propósito de *Pipo y Pipa y los Reyes Magos* el crítico del diario *Ahora* comenta:

> Las mutaciones escenográficas deliberadamente ingenuas, a tenor de la psicología de los espectadores, están logradas con el buen gusto que de antiguo tiene acreditado el insigne artista Bartolozzi[603].

Una instantánea publicada por *ABC* (27-XII-1934) muestra una original peripecia de la comedia: Gurriato, en una caracterización perfectamente lograda por su fidelidad al personaje de las historietas, vuela en un avión de juguete sobre las cabezas de Pipo y Pipa y los Reyes Magos. El decorado muestra un paisaje con las habituales formas redondeadas y las palmeras. Junto a los actores sobresalen los cuellos de unos sonrientes camellos de cartón.

Notable es también uno de los decorados de *Pipo y Pipa en la boda de Cucuruchito*, diseñados al parecer por Higinio Colmenero[604]: un palacio construido con grandes arcos y columnas de enormes volutas. Por otra parte en el aspecto de los personajes ante los que se presentan Pipo y Pipa se adivina el carácter grotesco que Bartolozzi infunde sin excepción al mundo de los reinos de fantasía, a sus monarcas y cortesanos.

La escenografía, nuevamente de Pitti y Pedro Lozano, ocupa un lugar preeminente en la representación de *Pipo y Pipa en el fondo del mar*, comedia que, como se señaló estaba más cercana al tradicional género de las comedias de magia por la utilización de decoraciones y trucos de gran efectismo. Al respecto, Antonio Espina en *El Sol* evoca aquellos espectaculares telones de Giorgio Busato para *Los sobrinos del Capitán Grant*[605], y observa el abismo que mediaba entre el teatro de Bartolozzi respecto a lo que se ofrecía a la infancia de entonces:

> Los decorados teatrales de fondo de mar encantaron a los chicos. Y ¡qué diferencia para los grandes entre esta escenografía moderna y aquella otra a base de cartón piedra y telones de muselina de nuestros tiempos infantiles! Muy lejos quedan las decoraciones de "Los sobrinos del capitán Grant", y no tanto en años con ser muchos como en progreso artístico, más veloz en este caso que el tiempo. Salvador Bartolozzi ha realizado unos escenarios vistosos, ricos de fantasía y de color, en perfecta consonancia además con las exigencias del espíritu de los niños[606].

Las imágenes de la representación dan cierta idea del acierto de los decoradores[607]. Una de ellas muestra a Pipo y Pipa embarcados en un pequeño barco anclado en el muelle, con un fondo marino de lejanos veleros. Por los ojos de buey practicables aparecen los rostros de Gurriato y la bruja Pirulí, escondidos y prestos a la traición. Otras fotografías muestran a Pipo y Pipa ya en el fondo del mar, embutidos en sendas escafandras y en el palacio de Neptuno, rodeados de sirenas y personajes fantásticos.

El número de la colección *La farsa* en el que se publicó *Pipo y Pipa y el lobo Tragalotodo* incluye abundante información sobre la plástica de la representación: cuatro fotografías y los dibujos de Merlo, tomados directamente del escenario[608]. Las fotografías de *La Farsa* y otra publicada por el diario *Ahora* reflejan cinco imágenes de la representación: las mamás y sus hijitas en el parque, la llegada del lobo y sus soldados y su encuentro con Gurriato —cuadro II—, el enfrentamiento entre los animales frente al ejército del Lobo en casa de Caperucita —cuadro III— y Pipo y Pipa con el espantapájaros —cuadro IV—. En ellas se aprecia perfectamente la muñequización de los actores que dan vida a seres humanos, animales y personajes de cuento. En unos casos, subrayada con el simple maquillaje de los rostros de las mamás, Caperucita, Pipo y Gurriato; en otros, por medio de máscaras, como ocurre con los soldados, el Lobo o los animales del bosque. El vestuario acentúa estos rasgos grotescos, bien visibles en los emperifollados vestidos de las mamás con sus enormes abanicos, en los ridículos uniformes de los soldados, o en el peculiar atuendo del Lobo con peluca dieciochesca. El ejemplo más evidente de transformación en muñeco es, por supuesto, el del personaje del Pipa, con la actriz bajo el disfraz de perrita.

La comedia se representó con nueve decorados distintos (dos cuadros se representaban a telón corrido, y el cuadro IV y VI con el mismo telón). De ellos, cuatro son exteriores: la orilla de un río, el parque público, el bosque y el camino con el espantapájaros. Montañas, jardines y motivos vegetales están trazados con grandes formas redondeadas. En el cuadro del bosque los árboles forman un entramado de grandes formas sinuosas. Los cinco interiores, la casa de Caperucita, las dos estancias del castillo del lobo y la mansión del mago, parecen seguir líneas más distorsionadas y próximas a lo expresionista. Especial atractivo tiene el decorado de la casa de Caperucita (cuadro III), de líneas blandas y perspectiva caprichosa, con muebles y detalles de decoración también pintados en un baile de formas caricaturescas. La acotación introduce además información sobre el color, indicando: "Interior de la casa de Caperucita; muy pueblerino todo; cama con colcha chillona"; un espacio grotesco perfectamente adecuado a la escena presidida por la cómica relación de Caperucita y su Abuelita y por el caótico enfrentamiento con los soldados dirigidos por Tragalotodo.

Los restantes interiores responden al mismo patrón, enmarcados bajo un gran arco y con detalles decorativos pintorescos. El cuadro VII presenta un escenario dividido: a la izquierda aparece el zaguán del castillo también bajo un gran arco y a la derecha la fachada. En el suelo del zaguán debía encontrarse el escotillón como trampa en la que Pipo y Pipa caerían al traspasar el umbral del castillo.

Ninguno de los escenarios resulta superfluo. En su concepción prima el concepto funcional de servir a la acción de la comedia, al constante desplazamiento de los personajes, y de adaptarse a la realización de los diversos trucos que debían servir a la concreción de la presencia de lo maravilloso, elemento básico de la trama. Estos recursos propios de las comedias de magia, son utilizados en la obra con mesura y buscando fundamentalmente el efecto cómico, como ocurre en el cuadro primero —las ropas que caminan solas, el pez volador) y en el XI (los objetos y muebles animados por el mago—, o las melodramáticas situaciones de tensión, como el complicado mecanismo que amenaza a los héroes en el cuadro IX.

Al respecto, el crítico de *Ahora* y Antonio Espina en *El Sol* ponderan el acierto de los elementos de la plástica de la obra:

> Chicos y grandes hubieron de mostrar asimismo su complacencia ante algunas estampas en que la perspectiva, los figurines y el colorido se concertaban armoniosamente como en un "ballet" ruso [...][609]
>
> ...
>
> Los figurines, obra de Pitti Bartolozzi, son del mejor gusto y elegancia [...][610]

Respecto a *Pipo y Pipa y los muñecos*, las fotografías del diario *Ahora* revelan que al menos uno de los telones había sido utilizado en otra de las obras ya estrenadas, aquel palacio de *Pipo y Pipa en la boda de Cucuruchito*[611]; una práctica que, en vista de la multiplicación de cuadros y de la compleja tramoya de todas estas obras, debió repetirse en más de una ocasión. Lo que parece totalmente renovado es el vestuario, de nuevo muy estimable. Los grotescos monarcas, la guardia de soldaditos de Plomo, las muñequitas —en este caso, niñas actrices excelentemente caracterizadas— o Polichín y Peponcita forman entre otros el abigarrado y sugerente conjunto de la corte del país de los muñecos.

En el último estreno, *Pipo y Pipa en el país de los borriquitos*, los encargados de la plástica escénica logran uno de sus mejores trabajos, a juzgar por las fotografías de la representación[612]. Graciosas son las máscaras que cubre las cabezas de los actores que interpretan a los habitantes del país de los borricos, y muy sugerente y dinámico el decorado que representa una vista de este país, con casas cuyas puertas y ventanas semejan rostros sonrientes, animadas en un divertido baile. En otras escenas aparece un sencillo interior animado por objetos decorativos pueriles, y un abigarrado cuadro que representa un ballet de flores, con actrices disfrazadas de aspecto muy original.

La perfecta armonización de la plástica con todo el conjunto del espectáculo son aspectos que merecen el elogio de Olmedilla y Miranda Nieto, quien recalca además el aprovechamiento de los no excesivos medios materiales disponibles:

> [...] en una completa armonía de libro, escenografía, vestuario y dirección escénica. El creador de Pinocho, de Pipo y Pipa, y su afortunada colaboradora, han logrado una adecuación perfecta entre el fin de arte propuesto y los medios de expresión empleados al servicio de dicho benemérito fin[613].
>
> ...
>
> Esta comedia -como verdadera obra teatral que es- acrece sus méritos en cuanto es puesta sobre la escena. Los graciosos decorados y la armoniosa policromía en movimiento de los trajes brindan una amable sinfonía plástica que deleita las pupilas. Y todo esto valiéndose de muy exiguos medios, pues en este espectáculo no se hace gala de riqueza. [614]

Miranda Nieto se refiere de forma indirecta al habitual despliegue de medios de las otros espectáculos infantiles, singularmente las comedias de magia de Benavente. Frente a la fastuosidad de obras como *La Cenicienta* o *Y va de cuento...*, Bartolozzi y los suyos logran una mejor adecuación de los medios a su objetivo; una labor ejemplar, en opinión de la decoradora Victorina Durán:

> La escenografía de todas estas obras es admirable. No es lo mismo ilustrar un cuento que escenificarlo; la escenografía tiene problemas difíciles de resolver; pero estos problemas, para Bartolozzi, no existen; los decorados y el vestuario han sido dibujados por su hija Pitti y su yerno Pedro Lozano. Bartolozzi en la presentación de Pipo y Pipa ha dado muy buenas lecciones de escenografía, que no todos los empresarios y directores han sabido aprovechar[615].

5. 4. Un índice del éxito: la activa participación del público.

La peculiaridad del teatro para niños según el concepto de Bartolozzi —fiado en mayor medida en la reacción de su público que de los juicios de los críticos— concede crédito e interés, como índice de su éxito y de la satisfacción de sus objetivos, a aquellas reseñas que reflejan la actitud del auditorio. Normalmente, las crónicas de prensa dedican un breve comentario al respecto, a menudo con fórmulas de

escaso valor; no obstante, algunos periodistas supieron pintar un cuadro vivo del ambiente de las funciones para niños, como es el caso del siguiente texto publicado en el diario *Ahora* sobre una representación del "Teatro Pinocho" en el Español:

> El Español, hasta los topes. Miles de caritas ávidas y corazoncitos palpitantes. Rebullicio incontenible. En vano las personas mayores, que aquí y allá sobresalen, intentan mantener su serenidad. La inquietud de la muchedumbre infantil les contagia y arrebata. Luego, como buenas personas mayores que son, quieren justificar con razones su arrebato y el de la menuda gente que les rodea. La cosa no es para menos. ¡Figúrense! Pipo y Pipa, los famosos héroes de "Estampa" van a aparecer dentro de un momento en carne y hueso como quien dice, dispuestos a acometer una de sus más descomunales aventuras; esas aventuras que les han valido la admiración y la simpatía de todos los niños españoles, sus amigos... *Pipo y Pipa y el gato Trespelos*... Pero, ¡silencio, que están ahí! Afortunadamente, el descorrer de la cortina sólo dura unos segundos. Si durara más no sabemos qué pasaría con esos corazones paralizados por la emoción del mundo fantástico que se abre ante sus ojos. Por unos segundos parece como si la varita mágica de un hada perversa hubiera petrificado teatro y espectadores. Ni un rumor, ni un suspiro: el silencio más impresionante... Después ¡Válgame Dios! después no hay manera de describir el espectáculo, el delicioso espectáculo que no se desarrolla solo arriba en el escenario, sino que coge toda la sala, pues tanto como los verdaderos protagonistas, intervienen en las aventuras, con sus gritos de aliento, de advertencia o repulsa, el enjambre de espectadores.
>
> Hay muchos momentos de apuro y de angustia; pero al final, como no se puede esperar menos del valor de Pipo y del ingenio de Pipa, el triunfo clamoroso les acompaña.
>
> [...] Grandes y chicos salieron entusiasmados, y el alborozo persistía en la calle. [616]

Un ambiente de expectación y sincera alegría rodea estas funciones, según reflejan también estas líneas publicadas en *Blanco y Negro* y *La Voz* :

> [...] En el teatro de la Comedia [...] se congrega todos los días de fiesta una muchedumbre de niños, que hallan un placer en el solo hecho de palmotear al final de cada cuadro, compenetrados con los personajes y atracciones de la comedia. -¿Es un lobo de verdad? -¿Y dónde está Pinocho? Estas y otras preguntas que los niños dirigen a los mayores son la mejor prueba de la eficacia de estos espectáculos. Bartolozzi, que es un espíritu moderno y curioso, ha triunfado en su experiencia, porque ha escuchado la algazara de risas, la gritería entusiasmada y los comentarios críticos de los muchachos. [...] ¡Con qué alborozo siguen estos la hazañas de esas figuras familiares que se les aparecen en sueños! [...]Todas las tardes de día festivos el Teatro de la comedia se llena de niños que aplauden y comentan con un guirigay agudo de gritos y palmadas, las aventuras del amigo Pinocho, tan sabio en las artes del disimulo y la astucia como arriesgado en sus empresas y bondadoso en sus fines. [617]
>
> ...
>
> Daba gozo ver los antepechos de los palcos y las delanteras de los anfiteatros principal y segundo ocupados por niños que sólo daban guerra en los entreactos. Levantado el telón a la estentórea voz de "¡Arriba el trapo!", proferida por un bigardo de las paradisiacas alturas, los niños, hasta los que bailaban o con improvisadas batutas hacían como que dirigían la orquesta, se quedaban inmóviles, los ojos brillantes fijos en la escena, la boca abierta, la atención suspensa... El menor chiste les hacía reír a carcajadas; una mutación mágica, palmotear y dar jubilosos gritos[618].

Ya se ha señalado la importancia de la participación directa y activa como índice de eficacia de las representaciones de guiñol. Según estos testimonios, el "Teatro Pinocho" lo consiguió plenamente, favorecido además por el factor del inmediato reconocimiento plástico en el escenario de los famosos protagonistas de cuentos e historietas, básico a la hora de facilitar la comunicación entre el retablo de fantoches y la sala; de alguna manera permitía a los niños superar los límites del texto impreso y comunicarse directamente con los personajes de ficción. La efectividad de la respuesta fue idéntica cuando

los actores tomaron el papel de los títeres de cartón. De esta forma lo refleja, por ejemplo, una reseña del estreno de *Pipo y Pipa y los Reyes Magos* publicada en *ABC*:

> [...] los autores de esta comedieta han tenido la habilidad de dar intervención el diálogo a los chicos del público (sic), preguntándoles cosas que ellos contestan en nutrido coro: ¡Sííí!...¡Nooo!...[619]

A propósito de *Pipo y Pipa y el lobo Tragalotodo* se han señalado ya algunos de los mecanismos con los que los autores potenciaban la intervención del público. Las reseñas dan fe de su eficacia en la representación; así, el crítico de *ABC* comenta:

> El ideal de todo autor de hacer olvidar la ficción para que la crean realidad se cumple de modo admirable en estas obras. A los pequeños espectadores les falta muy poco para saltar de sus asientos e ir a formar parte activa en el escenario, defendiendo al héroe y zurrando al antagonista[620].

Para corroborar lo certero de tal impresión, una caricatura tomada del natural por el dibujante Del Arco, en *Heraldo de Madrid*, refleja una significativa anécdota: uno de los espectadores sube al escenario para ayudar a Pipo; el texto al pie, explica:

> En las comedias de Pipo y Pipa los niños llegan a odiar de tal modo a los enemigos de sus "héroes" que sus autores se han visto obligados a "aceptar de buen grado su colaboración", y el gran Pipo (Isabel Garcés) sale triunfante siempre de sus aventuras con "la natural ayuda" de los pequeños espectadores; como en este caso, el "butaca fila 4, número 8" le indica el camino para que mate al sanguinario "Tragalotodo" y salve a su inseparable "Pipa"[621].

En *La Voz*, Díez-Canedo se apea de su responsabilidad de crítico remitiéndose al aplauso del público infantil como expresión sincera del verdadero éxito de este tipo de teatro:

> Una persona mayor entre el auditorio infantil de los cuentos corre peligro de no enterarse sino de una cosa: del efecto que los acontecimientos del escenario van produciendo en los pequeños oyentes.
>
> Pero quizá sea ése el medio más seguir de comprobar la eficacia de la acción teatral. El silencio y el bullicio infantiles hablan con toda elocuencia. De un palco, de una butaca, salta una espontánea observación crítica; el aplauso, menos cerrado sin duda que el de las huestes oficiales, tiene sin duda sonido puro[622].

Late en estas actitudes la crítica a la rigidez y rutina del teatro para adultos y a sus "huestes oficiales". La actitud libre del niño ante el teatro se considera como un ideal y produce una sana envidia que expresa francamente Olmedilla respecto al estreno de *Pipo y Pipa y los muñecos*:

> Era deliciosa ayer tarde ver a los niños expectantes alzarse en su butaca para advertir a los jueces de la ficción cuán equivocados estaban al creer culpable del rapto de un principito de celuloide a uno de los muñecos, mientras otros orientaban a la Policía de la farsa en la verdadera pista de los protervos raptores. Y cómo cada vez que se requería su voto, los pequeñuelos de la sala respondían unánimes, sin previo amaño electoral, un sí o un no rotundos y certeros... ¡Ay, si todo el teatro y la vida pudiera infantilizarse así, hacerse clara, pura, ingenua! [623]

5.5. El teatro de Bartolozzi y Magda Donato frente a la decadencia del teatro para adultos.

La modernidad de este teatro no pasó desapercibida buena parte de la crítica de la época, que observaba en un espectáculo pretendidamente inferior unos valores que echaban de menos en el teatro para adultos. No se trata ya de esa tópica idealización del público infantil, sino de la concreción de algunas de aquellas expectativas que Cipriano Rivas Cherif buscaba en el teatro para niños como cauce de renovación para el teatro para adultos; el referente no será a partir de estos años la formidable compañía de Podrecca, sino el teatro de Bartolozzi y Magda Donato, quienes por su parte habían renunciado por principio a cualquier tipo de pretensión de trascender el mero divertimento infantil.

Ya en el segundo año del *Teatro Pinocho*, Eugenio Montes publica un interesante artículo en el diario *ABC* considerando al *Teatro Pinocho* como un paradigma de renovación frente a los cánones rutinarios del teatro madrileño, por su regreso a la simplicidad desde un enfoque moderno. Sus valores de franqueza, de "no ocultar la trampa" son a su juicio un modelo de reteatralización que debe perseguir el teatro para adultos:

> He aquí el guiñol de Salvador Bartolozzi, rico de todos los saberes, populares e ilustres, de las farsas de Carlos Gozzi, el de "La mujer serpiente" a quien nada menos que Schlegel comparaba con nada menos que Shakespeare. Pipo y Pipa, Pinocho y Pulgarcito nos traen y nos llevan por paisajes mitológicos, llenos de sorpresas y trampas. En ellas dejamos correr nuestras carcajadas; pero nosotros no caemos nunca, porque este teatro tiene la sinceridad de avisarnos previamente y prevenirnos de sus cepos. Único teatro, el infantil, que no engaña, porque comienza diciendo que nos va a engañar. Único que no escamotea nada, al confesar, paladinamente, que va a escamotearlo todo, escamoteando el mundo, en el sobremundo; lo natural en lo sobrenatural; el hombre de carne y hueso, en el muñeco de trapo y poesía; la voz en sin voz; la presencia en la ausencia: el personaje, en el mito[624].

A partir de 1933, los estrenos de las comedias del dibujante y la periodista, van a ser tomados en numerosas ocasiones como punto de partida de la crítica de la decadencia de los escenarios madrileños. El estreno de *Pinocho vence a los malos* da pie a Fernández Almagro para reflexionar sobre el público y el papel la crítica:

> Hemos asistido a un espectáculo de niños, no para ver hasta qué punto es posible aniñar nuestro espíritu, como diríamos haciendo literatura, sino para comprobar en qué grado puede compensarnos una función inocente de tanta y tanta malicia con pretensiones como tenemos que sufrir tarde y noche. Bien entendido que la malicia no radica sólo en este o aquel texto dramático, sino en el público, resabiado por los años, y más aún, en la crítica, estorbada en ocasiones por el arrastre de prejuicios y lecturas y teorías. ¡Cuánto solemos envidiar al espectador que se divierte o emociona porque si los que practicamos este oficio de mirar al teatro al trasluz, pretendiendo descubrirlo y explicarlo todo! Claro es que el público también ejerce la crítica a su manera. El público de cualquier día, queremos decir. No este de la tarde del domingo en el Beatriz, público infantil que hemos buscado adrede.
>
> Y en efecto: niños arriba, niños abajo. Ninguno pensará en razonar su impresión. Veamos si Salvador Bartolozzi consigue infundirles alguna. El verdadero espectáculo no está sólo en el escenario, sino también en la sala, con mucho -hoy- de aula y de jaula [...]
>
> Los niños han seguido los nueve cuadros de la farsa compuesta por Bartolozzi [...] con la emoción de que son muestra las carcajadas ruidosas y ese punto de máximo silencio que marca el momento culminante de la intriga. Pueril intriga, desde luego, sanamente pueril, ejemplarmente. Porque ahora caemos en la cuenta de que nuestro maltrecho teatro para personas mayores también sabe de puerilidades y niñerías. Pero, naturalmente, desplazadas, sin autenticidad, por supuesto; por insuficiencia, no por niñez de veras. Total: que por una vez, al menos, un público infantil ha sido más afortunado que otro de padres de familia. [625]

La impresión de rutina y decaimiento del teatro madrileño que subyace en estas líneas remite nuevamente al diagnóstico de Araquistain sobre la infantilización del público. Infantilización en el sentido negativo, no como signo de espontaneidad y apertura sino de inmadurez y falta de criterio. También el escritor Juan Chabás mantiene en sus reseñas la superioridad de este pequeño teatro sobre la mayor parte del dirigido al público adulto; así, en su crónica del diario *Luz* sobre el estreno de *Aventuras de Pipo y Pipa,* comenta:

> Yo confieso que este espectáculo dominical, ofrecido con todo decoro artístico, ingenuo y vario, me divierte mucho más que el vulgar teatro al uso que solemos ver. Esa grotesca epopeya infantil de Pinocho, de Pipo y Pipa, y el espectáculo de una sala llena de niños contentos, que siguen la fábula con la misma emoción alegre con que estrenan un juguete, es un espectáculo, más

vivo, más sano y más fuerte que la comedia boba o el sainete chabacano, aplaudidos clamorosamente la noche del estreno y soportados con paciencia por unos cuantos espectadores desde el día siguiente hasta que se cumple la reglamentaria cifra de representaciones que exige el autor[626].

Algunas reseñas de *ABC* reflejan idéntico sentir en breves comentarios

> Y, sin embargo... obras van saliendo en este repertorio que tienen más complejidad de ideación, más asunto y más lances que muchas de sus presuntas hermanas mayores que nos dan por las noches en otras *premières*. [...][627].
>
> ...
>
> Y justo es decir que los elementos de ingenio y habilidad que ellos ponen en juego son a veces superiores a los empleados por autores de cartel en obras serias[628].

Con mayor amplitud y contundencia se expresa A.M, en *Heraldo de Madrid* :

> Teatro, en suma, para niños, para que pueda divertir a los niños, con un divertimiento que se atempera a sus posibilidades imaginativas y con un fondo moral que respete la inocencia de su espíritu. Y también -tributo a lo justo- teatro de calidades nada comunes, que los hombres, estos pobres hombres castigados de por vida a injerir bazofias escénicas -¡oh manes del astracán y del retruécano!- deben paladear como un enjuagatorio que purifique sus bocas de regustos nauseabundos; que los compense con su inocente, pero pura y noble dignidad literaria de tanto disparate como viene estragando su paladar dramático. [...] Otro nuevo acierto, en suma, de Magda Donato y de Salvador Bartolozzi, que llevará a la sala del María Isabel a todos los niños de Madrid y a muchos papás, que, repasando las carteleras madrileñas, encontrarán muy difícilmente otro espectáculo más digno de su atención[629].

O, en el mismo diario, el más frívolo Juan G. Olmedilla:

> Como este cuento infantil en diez cuadros, que han estrenado ayer tarde en el Maria Isabel Magda Donato y Salvador Bartolozzi -los indiscutibles creadores de este interesante género teatral en España-, deberían ser las obras de teatro de los mayores. Clara, directas, sin arrequives ociosos, comprensibles para todos los espectadores, rebosantes de fantasía; no obstante atentas siempre a ser accesibles a cuantos contemplan, con caracteres inequívocos, con gracia ponderada, que no retorciera ni deformase esos caracteres; con emoción e interés que no llegara a ensombrecer el ánimo... Y también, a ser posible, como *Pipo, Pipa y los muñecos*, pergeñadas de manera que en ellas pudiera tener intervención el público con sus gritos en favor del inocente y en contra del malo.[630]

Junto al artículo de Olmedilla, se publica una caricatura de Del Arco, en cuyo pie se lee:

> La niña Pepita Ragel e Isabelita Garcés, Pipa y Pipo, héroes de la deliciosa comedia infantil de Magda Donato y Bartolozzi, divierten a los niños... y a los afortunados mayores que estuvimos en el estreno ¡Qué diferencia de las que nos hacen "a la medida"!

Por su parte, Victoria Durán hace hincapié en la teatralidad como valor que distingue a este teatro para niños:

> El teatro para niños está adquiriendo gran importancia desde hace años: vemos en nuestros escenarios cuentos escenificados, farsas, leyendas y toda clase de fantasías que los autores dan al público infantil y al público de mayores, con suficiente espíritu ingenuo, o con bastante imaginación para seguir con interés los asuntos irreales, mil veces más teatrales que la mayoría de comedias que a diario se representan en nuestros teatros... [631]

La calidad del espectáculo de Bartolozzi y Magda Donato hacía augurar a F. Miranda Nieto en las páginas de *El Sol* un cambio en el porvenir del teatro, un futuro halagüeño en el que los espectadores no permitirían lo que el público de su tiempo aplaudía:

> Ojalá los mayores tuviéramos la fortuna de los pequeños en esto del teatro. De ser así no habría que lamentar tan a menudo la depauperación en que se debate nuestra escena. Asistir a un estreno

> como el de ayer tarde en el María Isabel y compararlo con los de las obras que habitualmente se representan en España nos hace llegar a la conclusión de que cualquier tiempo futuro será mejor. Puede afirmarse que el público de lo por venir no tolerará siquiera lo que gran parte del actual tolera y con frecuencia aplaude. Tendrá un gusto distinto del que hoy predomina, porque sus sentidos estarán ya acostumbrados a deleitarse percibiendo sensaciones que no le son dadas al público de ahora, y acabará por conformar el teatro en todos sus aspectos a su leal saber y entender.

Sostenemos esto último apoyándolo en lo que autores, actores y empresarios esgrimen como justificación de su proceder: "es lo que al público le gusta", dicen.

> Pero no olvidemos que este público infantil, en el que ciframos nuestra esperanza, habrá sido previamente conformado por los autores, actores y empresarios que le educaron el gusto.[...] Ojalá, -repetimos- tuviéramos los mayores la fortuna de los pequeños en esto del teatro[632].

6. Últimos proyectos en Madrid, París y Méjico (1936-1950).

El éxito de la empresa teatral de Bartolozzi, y la difusión y popularidad que sus héroes Pipo y Pipa habían alcanzado en cuentos e historietas animó al dibujante a trasladar a la pantalla sus aventuras. Ya en 1930 el crítico cinematográfico Luis Gómez Mesa en su libro *Los films de dibujos animados* había sugerido a artistas como Bagaría, Climent, Garrán, Mihura, Ontañón, Puyol, tono, Maruja Mallo, o al propio Bartolozzi, la conveniencia de abordar el género, sin duda confiando en su capacidad plástica para igualar o superar los productos norteamericanos que entonces llegaban a las carteleras españolas[633]. Sin embargo, las fechas de producción del film titulado *Pipo y Pipa en busca de Cocolín*, que Bartolozzi realizó en colaboración con el cineasta y escultor aragonés Adolfo Aznar, coincidieron fatalmente con el inicio de la Guerra Civil y abortaron la continuidad de tan sugestivo proyecto[634]. Al respecto, Antonio Espina apuntaba en su biografía las posibilidades del universo de ficción del dibujante trasladadas a la pantalla, oponiéndolo al estilo Disney:

> Como ilustrador se halla en esa misma región en que mueve sus muñecos animados y sus caricaturas zoológicas Walt Disney. Menos mecánico que éste, Bartolozzi en la pantalla y disponiendo de los recursos sin tasa que derrocha el norteamericano, hubiera conseguido una obra maravillosa substantivamente latina y de un humorismo humanizado que en Disney casi no existe[635].

Pero las circunstancias del dibujante madrileño no apuntaban precisamente a la prosperidad del magnate norteamericano; refugiado en Barcelona y Valencia durante los años del conflicto, Bartolozzi siguió al parecer entregado a su trabajo como ilustrador y cartelista. Escasas son las noticias a propósito de su actividad teatral; tan sólo la de su nombramiento, por decreto del 6 de enero de 1938 como vocal de una quimérica "Comisión del Teatro de Niños", organizada por el gobierno de Madrid y presidida por Benavente, con María Luz Morales como vicepresidenta y Magda Donato, *Elena Fortún* y Esperanza González como vocales[636].

En la primera etapa de su exilio en París, Bartolozzi y Magda Donato trabajaron en el proyecto de resucitar las funciones para niños, merced a sus buenas relaciones con destacados personajes del ambiente teatral parisino. Incluso, se llegó a fijar la fecha del estreno de una de sus comedias, *Pinocho. Au pays du bonheur*, en versión al francés de Jean Nohain y con dirección escénica de Jean Wall, para agosto de 1940. Los exiliados contaban con el patrocinio del empresario Marcel Karsenty para representar su obra en el Teatro Marigny de los Campos Eliseos, y las mejores expectativas a su favor; pero de nuevo la pesadilla de la guerra se cruzó en su camino y frustró todas sus esperanzas.

Ya en Méjico, la popularidad de sus personajes infantiles permitió a Bartolozzi iniciar una nueva y breve etapa en sus espectáculos para niños. Antes de la aparición de la fatal enfermedad que había de terminar con su vida, el ministerio de Educación Publica le contrató para dirigir las funciones infantiles en el teatro Bellas Artes, primer coliseo de la capital, donde estrenó obras como *La fantástica aventura de Cucuruchito* y puso en escena una nueva versión de *El retablo de maese Pedro*, de Falla[637]. Así pues,

hasta sus últimos días, Bartolozzi continuó entregado a su labor dirigida a los niños, aquella que, según propia confesión, le había proporcionado sus mayores satisfacciones en el curso de su riquísima trayectoria artística.

7. El *Pinocho* de Alejandro Casona y las funciones del Infanta Isabel.

Como sucediera con Gregorio Martínez Sierra en 1921, el más célebre personaje de Bartolozzi también atrajo la atención de un autor tan vinculado al mundo de los niños como Alejandro Casona. El dramaturgo asturiano, que ya había escrito teatro para niños en su etapa en las "Misiones Pedagógicas"[638], compuso en el exilio mexicano en dos comedias para niños tituladas *Pinocho y la infantina Blancaflor* y *El hijo de Pinocho*, estrenadas en Buenos Aires en 1940 por la compañía de Josefina Díaz y Catalina Bárcena[639]. García Padrino ha señalado con precisión cómo Casona se inspira directamente en el personaje y en el teatro de Bartolozzi, sin aportar ninguna innovación: utiliza el recurso más efectivo para satisfacer al público aprovechando la popularidad que el héroe de madera había alcanzado en toda Hispanoamérica merced a la gran difusión de los fondos editorial Calleja. Lo único verdaderamente original de estas piezas de Casona es el desenlace, insospechado, de la primera farsa: la boda de Pinocho y la infantina Blancaflor; un acto imposible para el "verdadero" Pinocho y que —dentro de las coordenadas del universo de Bartolozzi— rompía con la verosimilitud y el decoro del personaje. Más curioso todavía es el nacimiento de un heredero, Pinochito, en la segunda de las comedias, *El hijo de Pinocho*, que por lo demás, desarrolla las ya conocidas aventuras submarinas del muñeco, y su enfrentamiento con los piratas habitual en la serie de cuentos.

Es revelador el hecho de que un autor del conocimiento y la experiencia en el mundo infantil de Casona, maestro de escuela y dramaturgo, acuda directamente a las fórmulas del dibujante madrileño. Permite presumir la valoración que podía tener del teatro de Bartolozzi un autor que escribía lo siguiente acerca de las dificultades del género:

> Es difícil hacer teatro para niños. Se trata de buscar su nivel sin agacharse: ser puro y primario, sin ser pueril; rebañarse ingenuidad por todos los bolsillos. Exige además, acción más que ningún otro tipo de teatro: y una desnudez poética que lo mismo se encuentra sorpresivamente en lo lírico que en lo grotesco.[640]

Paralelamente, en Madrid, la compañía del María Isabel, ahora otra vez Infanta Isabel, volvía tras la guerra a reponer algunos episodios de la serie de Pipo y Pipa[641]; pero faltaba el aliento de sus creadores y, por otra parte, el nuevo ambiente cultural no resultaba propicio a este tipo de espectáculo de fantasía y libertad creadora, sino más bien al retorno a los modelos del teatro pedagógico y dogmático de comienzos de siglo.

APÉNDICE VOL. III.

1. CUENTOS, HISTORIETAS E ILUSTRACIONES PARA NIÑOS DE SALVADOR BARTOLOZZI.

1. Colección *Pinocho* ("Cuentos de Calleja en Colores"):

Sigo el orden en el que aparece la colección en las contraportadas de cada número. Me atengo en principio a la fecha señalada por García Padrino (*Libros y literatura para niños*, p. 476), aunque señalando con asterisco [*] los títulos que no indica García Padrino, así como aquellos cuya data parece dudosa, tanto por el orden lógico de publicación, los propios datos que facilita el autor en el texto o las características de las ilustraciones.

"Serie "Pinocho":

Pinocho, Emperador, Madrid, Saturnino Calleja, 1917.
Pinocho en la China, Madrid, Saturnino Calleja, 1919*.
Viaje de Pinocho a la Luna, Madrid, Saturnino Calleja, 1918.
Pinocho en la isla desierta, Madrid, Saturnino Calleja, 1918.
Pinocho, detective, Madrid, Saturnino Calleja, 1918.
Pinocho, al Polo Norte, Madrid, Saturnino Calleja, 1919.
Pinocho en el fondo del mar, Madrid, Saturnino Calleja, 1919.
Pinocho en la India, Madrid, Saturnino Calleja, 1919.
Pinocho I, "el Cigüeño", Madrid, Saturnino Calleja, 1917*.
Pinocho en el país de los hombres gordos, Madrid, Saturnino Calleja, 1920.
Pinocho en el país de los hombres flacos, Madrid, Saturnino Calleja, 1920.
Pinocho, inventor, Madrid, Saturnino Calleja, 1921.
Pinocho, domador, Madrid, Saturnino Calleja, 1921.
Pinocho en Jauja, Madrid, Saturnino Calleja, 1924.

"Serie Pinocho contra Chapete":

Chapete reta a Pinocho, Madrid, Saturnino Calleja, 1925.
Pinocho bate a Chapete, Madrid, Saturnino Calleja, 1925.
Pinocho, Chapete y los Reyes Magos, Madrid, Saturnino Calleja, 1925.
La ofensiva de Pinocho, Madrid, Saturnino Calleja, 1925.
Pinocho y la reina Comino, Madrid, Saturnino Calleja, 1925.
Chapete, cazador de cabelleras, Madrid, Saturnino Calleja, 1926.
Pinocho en Babia, Madrid, Saturnino Calleja, 1926.
Las jugarretas de Chapete, Madrid, Saturnino Calleja, 1926.
El falso Pinocho, Madrid, Saturnino Calleja, 1926*.
El triunfo de Pinocho, Madrid, Saturnino Calleja, 1926*.
Chapete, invisible, Madrid, Saturnino Calleja, 1926.
Chapete en la isla de los muñecos, Madrid, Saturnino Calleja, 1926.
Pinocho hace justicia, Madrid, Saturnino Calleja, 1926.
Pinocho, futbolista, Madrid, Saturnino Calleja, 1927.
Chapete quiere ser héroe de cuento, Madrid, Saturnino Calleja, 1927*.
El nacimiento de Pinocho, Madrid, Saturnino Calleja, 1925.
Chapete en guerra con el país de la fantasía, Madrid, Saturnino Calleja, 1927*.
Pinocho se convierte en bruja, Madrid, Saturnino Calleja, 1927*.
Pinocho caza un león, Madrid, Saturnino Calleja, 1927*.
Viaje de Pinocho al centro de la tierra, Madrid, Saturnino Calleja, 1927.
Pinocho y los tres pelos del mago Filomén, Madrid, Saturnino Calleja, 1927.
Chapete en la isla de los animales, Madrid, Saturnino Calleja, 1927*.
Pinocho se hace pelícano, Madrid, Saturnino Calleja, 1927*.
Chapete y el Príncipe Malo, Madrid, Saturnino Calleja, 1928.
Pinocho y el Príncipe Bueno, Madrid, Saturnino Calleja, 1928.

Chapete, bandolero, Madrid, Saturnino Calleja, 1928*.
Los tres desmayos de Chapete, Madrid, Saturnino Calleja, 1928*.
Pinocho en el país de Mentirijillas, Madrid, Saturnino Calleja, 1928*.
Chapete, el escarabajo, Madrid, Saturnino Calleja, 1928*.
Pinocho en el planeta Marte, Madrid, Saturnino Calleja, 1928.
Chapete va por lana..., Madrid, Saturnino Calleja, 1928.
Pinocho, boxeador, Madrid, Saturnino Calleja, 1928.
Chapete en la isla del baile y la risa, Madrid, Saturnino Calleja, 1928.
Pinocho Sherlock Holmes, Madrid, Saturnino Calleja, 1928.

2. "Aventuras de Pipo y Pipa". Semanario *Estampa* (1928-1936):

Primera parte. *Estampa*, 1-17 (3-I al 24-IV-1928).

Segunda parte. *Estampa*, 24-34 (12-VI-21 al 21-VIII-1928)

Tercera parte. *Estampa*, 49-70 (4-XII-1928 al 14-V-1929):

Episodio I, "El enano que llora y el pez que canta", *Estampa*, 49 (4-XII-1928).
Episodio II, "El río embrujado", *Estampa*, 50 (11-XII-1928).
Episodio III, "El castillo del gigante Mascaelaire", *Estampa*, 51 (18-XII-1928).
Episodio IV, "En casa del gigante", *Estampa*, 52 (25-XII-1928).
Episodio V, "Pipa en la sartén", *Estampa*, 53 (1-I-1929).
Episodio VI, "La comida del gigante", *Estampa*, 54 (8-I-1929).
Episodio VII, "El espejo y el dragón", *Estampa*, 55 (15-I-1929).
Episodio VIII, "El sacrificio de Pipo", *Estampa*, 56 (22-I-1929).
Episodio IX, "La tarta de crema", *Estampa*, 57 (29-I-1929).
Episodio X, "La ciudad de los ratones", *Estampa*, 58 (5-II-1929).
Episodio XI, "Los ratones y el gato", *Estampa*, 59 (12-II-1929).
Episodio XII, "La cobardía de Calandrajo", *Estampa*, 60 (19-II-1929).
Episodio XIII, "La tortuga sagrada", *Estampa*, 61 (26-II-1929).
Episodio XIV, "La pista perdida", *Estampa*, 62 (5-III-1929).
Episodio XV, "Entre dos peligros", *Estampa*, 63 (12-III-1929).
Episodio XVI, "La fiera fingida", *Estampa*, 64 (19-III-1929).
Episodio XVII, "En el país de los hombres feos", *Estampa*, 65 (26-III-1929).
Episodio XVIII, "Pintapolín el triste", *Estampa*, 66 (2-IV-1929).
Episodio XIX, "El concurso", *Estampa*, 67 (9-IV-1929).
Episodio XX, "Pintapolín y Cunegunda", *Estampa*, 68 (16-IV-1929).
Episodio XXI, "El suero maravilloso", *Estampa*, 69 (23-IV-1929).
Episodio XXII, "La indigestión de Pipa", *Estampa*, 70 (30-IV-1929).

Cuarta Parte. *Estampa*, 77-108 (2-VII-1929 al 4-II-1930):

Episodio I, "El secreto del mono sabio", *Estampa*, 77 (2-VII-1929).
Episodio II, "El bosque de las brujas", *Estampa*, 78 (9-VII-1929).
Episodio III, "Gurriato el malo", *Estampa*, 79 (16-II-1929).
Episodio IV, "La bruja Pirulí", *Estampa*, 80 (23-VII-1929).
Episodio V, "La muerte de Pipa", *Estampa*, 81 (30-VII-1929).
Episodio VI, "El buque misterioso", *Estampa*, 82 (6-VIII-1929).
Episodio VII, "El vino de Jerez", *Estampa*, 83 (13-VIII-1929).
Episodio VIII, "En busca de la llave", *Estampa*, 84 (20-VIII-1929).
Episodio IX, "La llave", *Estampa*, 85 (27-VIII-1929).
Episodio X, "El rinoceronte", *Estampa*, 86 (3-IX-1929).
Episodio XI, "La venta del grajo", *Estampa*, 87 (10-IX-1929).
Episodio XII, "La maquina infernal", *Estampa*, 88 (17-IX-1929).
Episodio XIII, "La hora fatal", *Estampa*, 89 (24-IX-1929).

Episodio XIV, "Salvación inesperada", *Estampa*, 90 (1-X-1929).
Episodio XV, "En la isla del misterio", *Estampa*, 91 (8-X-1929).
Episodio XVI, "El rey Fogarín", *Estampa*, 92 (15-X-1929).
Episodio XVII, "En el palacio del fuego", *Estampa*, 93 (22-X-1929).
Episodio XVIII, "El imperio de las sombras", *Estampa*, 94 (29-X-1929).
Episodio XIX, "Persecución accidentada", *Estampa*, 95 (5-XI-1929).
Episodio XX, "En la cueva", *Estampa*, 96 (12-XI-1929).
Episodio XXI, "El paje don Lindo", *Estampa*, 97 (19-XI-1929).
Episodio XXII, "Al charco", *Estampa*, 98 (26-XI-1929).
Episodio XXIII, "El caballo gomoso", *Estampa*, 99 (3-XII-1929).
Episodio XXIV, "Una perrería", *Estampa*, 100 (10-XII-1929).
Episodio XXV, "La sorpresa de Pipa", *Estampa*, 101 (17-XII-1929).
Episodio XXVI, "El narcótico", *Estampa*, 102 (24-XII-1929).
Episodio XXVII, "Planes siniestros", *Estampa*, 103 (31-XII-1929).
Episodio XXVIII, "Las esponjas", *Estampa*, 104 (7-I-1930).
Episodio XXIX, "¡Pobre duque Pistilo!", *Estampa*, 105 (14-I-1930).
Episodio XXX, "La entrada del castillo", *Estampa*, 106 (21-I-19230.
Episodio XXXI, "Un desayuno con sorpresa", *Estampa*, 107 (28-I-1930).
Episodio XXXII, "El triunfo de Pipo", *Estampa*, 108 (4-II-1930).

Quinta Parte. *Estampa*, 113-130 (11-III-1930 al 8-VII-1930).
Episodio I, "El brujo Camuñas", *Estampa*, 113 (11-III-1930).
Episodio II, "La bruja Mediodiente", *Estampa*, 114 (18-III-1930).
Episodio III, "El brujo criminal", *Estampa*, 115 (25-III-1930).
Episodio IV, "La casa maldita", *Estampa*, 116 (1-IV-1930).
Episodio V, "El naufragio", *Estampa*, 117 (8-IV-1930).
Episodio VI, "Difícil situación", *Estampa*, 118 (15-IV-1930).
Episodio VII, "El hada Renacuaja", *Estampa*, 119 (22-IV-1930).
Episodio VIII, "El terrible dragón", *Estampa*, 120 (29-IV-1930).
Episodio IX, "En la tripa del dragón", *Estampa*, 121 (6-V-1930).
Episodio X, "El dragón enfermo", *Estampa*, 122 (13-V-1930).
Episodio XI, "Sombras en la noche", *Estampa*, 123 (20-V-1930).
Episodio XII, "La casita encantada", *Estampa*, 124 (27-V-1930).
Episodio XIII, "La hija de Filicaya", *Estampa*, 125 (3-VI-1930).
Episodio XIV, "El falso Alí", *Estampa*, 126 (10-VI-1930).
Episodio XV, "Torraos y Refulgentes", *Estampa*, 127 (17-VI-1930).
Episodio XVI, "El primer cañonazo", *Estampa*, 128 (24-VI-1930).
Episodio XVII, "Una batalla ...de pega", *Estampa*, 129 (1-VII-1930).
Episodio XVIII, "El triunfo de Pipo", *Estampa*, 130 (8-VII-1930).

Sexta Parte. *Estampa*, 144-169 (14-X-1930 al 4-IV-1931):
Episodio I, "A Nueva York", *Estampa*, 144 (14-X-1930).
Episodio II, "El león de las praderas", *Estampa*, 145 (21-X-1930).
Episodio III, "La sombra misteriosa", *Estampa*, 146 (28-X-1930).
Episodio IV, "El campamento de los indios comanches", *Estampa*, 147 (4-XI-1930).
Episodio V, " La captura del jaguar verde", *Estampa*, 148 (11-XI-1930).
Episodio VI, "Las volteretas de Pipa", *Estampa*, 149 (18-XI-1930).
Episodio VII, "Sombras en la noche", *Estampa*, 150 (25-XI-1930).
Episodio VIII, "El caballo de dos cabezas", *Estampa*, 151 (2-XII-1930).
Episodio IX, "La carta robada", *Estampa*, 152 (9-XII-1930).
Episodio X, "El botones negro", *Estampa*, 153 (16-XII-1930).
Episodio XI, "La ingratitud de May", *Estampa*, 154 (23-XII-1930).

Episodio XII, "La carta trágica", *Estampa*, 155 (30-XII-1930).
Episodio XIII, "Entre llamas", *Estampa*, 156 (6-I-1931).
Episodio XIV, "El pasadizo", *Estampa*, 157 (13-I-1931).
Episodio XV, "¡Pobres ricos!", *Estampa*, 158 (20-I-1931).
Episodio XVI, "Visita de cumplido", *Estampa*, 159 (27-I-1931).
Episodio XVII, "Un chocolate con picatostes", *Estampa*, 160 (3-II-1931).
Episodio XVIII, "El pez Bernabé", *Estampa*, 161 (10-II-1931).
Episodio XIX, "En el aire", *Estampa*, 162 (17-II-1931).
Episodio XX, "En busca del tesoro", *Estampa*, 163 (24-II-1931).
Episodio XXI, "Los anzuelos salvadores", *Estampa*, 164 (3-III-1931).
Episodio XXII, "En poder de los piratas", *Estampa*, 165 (10-III-1931).
Episodio XXIII, "La borrachera de los piratas", *Estampa*, 166 (17-III-1931).
Episodio XXIV, "El tesoro recuperado", *Estampa*, 167 (24-III-1931).
Episodio XXV, "Los piratas burlados", *Estampa*, 168 (31-III-1931).
Episodio XXVI, "A casita", *Estampa*, 169 (4-IV-1931).

Séptima Parte. *Estampa*, 180-463 (27-VI-1931 al 5-XII-1936):
Episodio I, "El país de los fenómenos", *Estampa*, 180 (27-VI-1931).
Episodio II, "Miss fenómeno", *Estampa*, 181 (4-VII-1931).
Episodio III, "En el bosque", *Estampa*, 182 (11-VII-1931).
Episodio IV, "Cogidos", *Estampa*, 183 (18-VII-1931).
Episodio V, "Remordimientos de Pipo", *Estampa*, 184 (25-VII-1931).
Episodio VI, "La joya fatal", *Estampa*, 185 (1-VIII-1931).
Episodio VII, "En Juguetópolis", *Estampa*, 186 (8-VIII-1931).
Episodio VIII, "Ojo por ojo y narices por narices", *Estampa*, 187 (15-VIII-1931).
Episodio IX, "Pelotina está triste", *Estampa*, 188 (22-VIII-1931).
Episodio X, "Alto el fuego", *Estampa*, 189 (29-VIII-1931).
Episodio XI, "El doctor Pipo", *Estampa*, 190 (5-IX-1931).
Episodio XII, "¡El Coco mamá!, *Estampa*, 191 (12-IX-1931).
Episodio XIII, "En la ciudad de la Maravilla", *Estampa*, 192 (19-IX-1931).
Episodio XIV, "Los ilustres huéspedes", *Estampa*, 193 (26-IX-1931).
Episodio XV, "El ejército del mal", *Estampa*, 194 (3-X-1931).
Episodio XVI, "El triunfo de los malos", *Estampa*, 195 (10-X-1931).
Episodio XVII, "La bruja Malaentraña", *Estampa*, 196 (17-X-1931).
Episodio XVIII, "Va a empezar la función", *Estampa*, 197 (24-X-1931).
Episodio XIX, "A oscuras", *Estampa*, 198 (31-X-1931).
Episodio XX, "Los cabezudos", *Estampa*, 199 (7-XI-1931).
Episodio XXI, "Gigantes y cabezudos", *Estampa*, 200 (14-XI-1931).
Episodio XXII, "La reconciliación", *Estampa*, 201 (21-XI-1931).
Episodio XXIII, "La posada del misterio", *Estampa*, 202 (28-XI-1931).
Episodio XXIV, "La manaza que aprieta", *Estampa*, 203 (5-XII-1931).
Episodio XXIII, "Convertidos en estatuas", *Estampa*, 204 (12-XII-1931).
Episodio XXIV, "El botones del mago", *Estampa*, 205 (19-XII-1931).
Episodio XXV, "El castigo del malo", *Estampa*, 206 (26-XII-1931).
Episodio XXVI, "El globo cautivo", *Estampa*, 207 (2-I-1932).
Episodio XXVII, "El globo en las estrellas", *Estampa*, 208 (2-I-1932).
Episodio XXVIII, "Los gomosos", *Estampa*, 209 (9-I-1932).
Episodio XXIX, "Al rey gomoso le duelen las muelas", *Estampa*, 210 (16-I-1932).
Episodio XXXI, "Salida de la estrella", *Estampa*, 211 (23-I-1932).
Episodio XXXII, "La buena ropa", *Estampa*, 212 (30-I-1932).
Episodio XXXIII, "La jirafa Gertrudis", *Estampa*, 213 (6-II-1932).
Episodio XXXIV, "La bella Tanguito", *Estampa*, 214 (13-II-1932).

Episodio XXXV, "El hombre más rico de su pueblo", *Estampa*, 215 (20-II-1932).
Episodio XXXVI, "¡Pobre familia Patiditero!", *Estampa*, 216 (27-II-1932).
Episodio XXXVII, "El mago Garbancete", *Estampa*, 217 (5-III-1932).
Episodio XXXVIII, "Los guardabosques del diablo", *Estampa*, 218 (12-III-1932).
Episodio XXXIX, "El diablo Perico", *Estampa*, 219 (19-III-1932).
Episodio XL, "El infiernillo del diablo Perico", *Estampa*, 220 (26-III-1932).
Episodio XLI, "En las calderas", *Estampa*, 221 (2-IV-1932).
Episodio XLII, " ¿Un pacto con el diablo Perico? ", *Estampa*, 222 (9-IV-1932).
Episodio XLIII, "La cola de Trompetilla", *Estampa*, 223 (16-IV-1932).
Episodio XLIV, "Las narices de Pipa", *Estampa*, 224 (23-IV-1932).
Episodio XLV, "Consecuencias de una nevada", *Estampa*, 225 (30-IV-1932)..
Episodio XLVI, "Los ositos juegan al balón", *Estampa*, 226 (7-V-1932).
Episodio XLVII, "La cueva del oso pardo llamado Leonardo", *Estampa*, 227(14-V-1932).
Episodio XLVIII, "El libro de brujerías", *Estampa*, 228 (21-V-1932).
Episodio XLIX, "El susto del leopardo pardo llamado Leonardo",*Estampa*, 229 (28-V-1932).
Episodio L, "El brujo Floringuindingui", *Estampa*, 230 (4-VI-1932).
Episodio LI, "don Perfecto compone el talismán", *Estampa*, 231 (11-VI-1932).
Episodio LII, " El señor Policleto trapero de río", *Estampa*, 232 (18-VI-1932).
Episodio LIII, "A la caza del talismán", *Estampa*, 233 (25-VI-1932).
Episodio LIV, "La chaqueta fantástica", *Estampa*, 234 (2-VII-1932).
Episodio LV, "El buque pirata", *Estampa*, 235 (9-VII-1932).
Episodio LVI, "Los del terror del Manzanares", *Estampa*, 236 (16-VII-1932).
Episodio LVII, "El cofre del tesoro", *Estampa*, 237 (23-VII-1932).
Episodio LVIII, "El casco de los piratas", *Estampa*, 238 (30-VII-1932).
Episodio LIX, "Pipa enjaulada", *Estampa*, 239 (6-VIII-1932).
Episodio LX, "El rey Babucho", *Estampa*, 240 (13-VIII-1932).
Episodio LX, "Babuchita está de mal humor", *Estampa*, 241 (20-VIII-1932).
Episodio LXI, "Los cocodrilos del rey Babucho", *Estampa*, 242 (27-VIII-1932).
Episodio LXII, "Pobre Pipo", *Estampa*, 243 (3-IX-1932).
Episodio LXIII, "Lo que vale desteñirse a tiempo", *Estampa*, 244 (10-IX-1932).
Episodio LXIV, " Los negros blancos", *Estampa*, 245 (17-IX-1932).
Episodio LXV, " Adios señores salvajes", *Estampa*, 246 (24-IX-1932).
Episodio LXVI, "La selva trágica", *Estampa*, 247 (1-X-1932).
Episodio LXVII, "El terrible león", *Estampa*, 248 (8-X-1932).
Episodio LXVIII, "La familia Carancha", *Estampa*, 249 (15-X-1932).
Episodio LXIX, "El bandido Mascalaire", *Estampa*, 250 (22-X-1932).
Episodio LXX, "¡Que matan a Pipa!", *Estampa*, 251 (29-X-1932).
Episodio LXXI, "Los monos hacen justicia", *Estampa*, 252 (5-XI-1932).
Episodio LXXII, "La princesa Monicaca y la mona Ramona", *Estampa*, 253 (12-XI-1932).
Episodio LXXIII, "Una boda en la selva", *Estampa*, 254 (19-XI-1932).
Episodio LXXIV, "Una boda accidentada", *Estampa*, 255 (26-XI-1932).
Episodio LXXV, "Colorín y Pelambruno", *Estampa*, 256 (3-XII-1932).
Episodio LXXVI, "Pipo y Pipa en la higuera", *Estampa*, 257 (10-XII-1932).
Episodio LXXVII, "La traición del viejo guía", *Estampa*, 258 (17-XII-1932).
Episodio LXXVIII, "La lechuza andaluza", *Estampa*, 259 (24-XII-1932).
Episodio LXXIX, "Pipa en compota", *Estampa*, 260 (31-XII-1932).
Episodio LXXX, " El señor Osete y su amada Cotorrina", *Estampa*, 261 (7-I-1933).
Episodio LXXXI, " La justicia del rey león", *Estampa*, 262 (14-I-1933).
Episodio LXXXII, "La profuda sima", *Estampa*, 263 (21-I-1933).
Episodio LXXXIII, "En el fondo del mar", *Estampa*, 264 (28-I-1933).
Episodio LXXXIV, "El pajaro bobo se marea", *Estampa*, 265 (4-II-1933).

Episodio LXXXV, "Al Polo", *Estampa*, 266 (11-II-1933).
Episodio LXXXVI, "Sepultados en la nieve", *Estampa*, 267 (18-II-1933).
Episodio LXXXVII, "En el Polo Norte", *Estampa*, 268 (25-II-1933).
Episodio LXXXVIII, "Pipa se hiela", *Estampa*, 269 (4-III-1933).
Episodio LXXXXIX, "La casita en la estepa rusa", *Estampa*, 270 (11-III-1933).
Episodio XC, "El cosaco y su saco", *Estampa*, 271 (18-III-1933).
Episodio XCI, "La terrible niñeria del cosaco", *Estampa*, 272 (25-III-1933).
Episodio XCII, "Los titiriteros", *Estampa*, 273 (1-IV-1933).
Episodio XCIII, "Pipa es tonta de circo", *Estampa*, 274 (8-IV-1933).
Episodio XCIV, " La muralla de la China", *Estampa*, 275 (15-IV-1933).
Episodio XCV, "La naranja de la China", *Estampa*, 276 (22-IV-1933).
Episodio XCVI, "Granito de Arroz en el jardín", *Estampa*, 277 (29-IV-1933).
Episodio XCVII, "El dragón Carrasclás", *Estampa*, 278 (6-V-1933).
Episodio XCVIII, "El paseo de los dragones", *Estampa*, 279 (13-V-1933).
Episodio XCXIX, "Pipo se pierde", *Estampa*, 280 (20-V-1933).
Episodio C, "Los ojos del gato y la trompa del elefante", *Estampa*, 281 (27-V-1933).
Episodio CI, "Granito de Arroz baila", *Estampa*, 282 (3-VI-1933).
Episodio CII, "En el país de los hombres gordos", *Estampa*, 283 (10-VI-1933).
Episodio CIII, "Miss Gordinflonia", *Estampa*, 284 (17-VI-1933).
Episodio CIV, "De Gordinflonia a Flacuchópolis", *Estampa*, 285 (24-VI-1933).
Episodio CV, "La guerra gordinfloflacuchopolitana", *Estampa*, 286 (1-VII-1933).
Episodio CVI, " Gordos y Flacos", *Estampa*, 287 (8-VII-1933).
Episodio CVII, " Ataque a la bayoneta", *Estampa*, 288 (15-VII-1933).
Episodio CVIII, " La victoria de Pipo", *Estampa*, 289 (22-VII-1933).
Episodio CIX, " Un país agradable", *Estampa*, 290 (29-VII-1933).
Episodio CX, " Los niños en Jauja", *Estampa*, 291 (5-VIII-1933).
Episodio CXI, " Un país risueño", *Estampa*, 292 (12-VIII-1933).
Episodio CXII, "Jauja está triste", *Estampa*, 293 (19-VIII-1933).
Episodio CXIII, "Jauja se moderniza", *Estampa*, 294 (26-VIII-1933).
Episodio CXIV, "El bosque de los cuentos", *Estampa*, 295 (2-IX-1933).
Episodio CXV, "El brujo Camuñas", *Estampa*, 296 (9-IX-1933).
Episodio CXVI, "El cocodrilo disecado", *Estampa*, 297 (16-IX-1933).
Episodio CXVII, "El tesoro de la reina Pandolfa", *Estampa*, 298 (23-IX-1933).
Episodio CXVIII, "Fuga en tinieblas", *Estampa*, 299 (30-IX-1933).
Episodio CXIX, " Pipo huye en autogiro", *Estampa*, 300 (7-X-1933).
Episodio CXX, "¡Qué caídas tienen nuestro heroes!", *Estampa*, 301 (14-X-1933).
Episodio CXXI, "El colmillo magico del leopardo Pardo", *Estampa*, 302 (21-X-1933).
Episodio CXXII, "En Cabezonia", *Estampa*, 303 (28-X-1933).
Episodio CXXIII, "En busca del más bruto", *Estampa*, 304 (4-XI-1933).
Episodio CXXIV, "Viva el señor alcalde", *Estampa*, 305 (11-XI-1933).
Episodio CXXV, "Las leyes del nuevo alcalde cabezón", *Estampa*, 306 (18-XI-1933).
Episodio CXXVI, "Pipo en busca de los Reyes Magos", *Estampa*, 307 (25-XI-1933).
Episodio CXXVII, "Los planes de la bruja Pirulí", *Estampa*, 308 (2-XII-1933).
Episodio CXXVIII, "La otra estrella", *Estampa*, 309 (9-XII-1933).
Episodio CXXIX, "Con un día de retraso", *Estampa*, 310 (16-XII-1933).
Episodio CXXX, "El tiempo y sus doce hijos", *Estampa*, 311 (23-XII-1933).
Episodio CXXXI, "Pasan las horas", *Estampa*, 312 (30-XII-1933).
Episodio CXXXII, "Noche de reyes", *Estampa*, 313 (6-I-1934).
Episodio CXXXIII, "El cuento del rey y el pez", *Estampa*, 314 (13-I-1934).
Episodio CXXXIV, "Doña Sabiduría y sus hijas", *Estampa*, 315 (20-I-1934).
Episodio CXXXV, "En el castillo de la maga Bradamanta", *Estampa*, 316 (27-I-1934).

Episodio CXXXVI, "El panecillo encantado", *Estampa*, 317 (3-II-1934).
Episodio CXXXVII, "El triunfo del malvado posadero", *Estampa*, 318 (10-II-1934).
Episodio CXXXVIII, "El misterio del pez Chiquitruqui", *Estampa*, 319 (17-II-1934).
Episodio CXXXIX, "El falso jardinero", *Estampa*, 320 (24-II-1934).
Episodio CXL, "El castigo del jardinero", *Estampa*, 321 (3-III-1934).
Episodio CXLI, "Garabito y Pelusilla", *Estampa*, 322 (10-III-1934).
Episodio CXLII, "La familia cigüeña", *Estampa*, 323 (17-III-1934).
Episodio CXLIII, "Los gnonos del bosque", *Estampa*, 324 (24-III-1934).
Episodio CXLIV, "El falso gnomo", *Estampa*, 325 (31-III-1934).
Episodio CXLV, "Don Antolín, la señora Paquita y el tío Celedonio", *Estampa*, 326 (7-IV-1934).
Episodio CXLVI, "El molinillo mágico", *Estampa*, 327 (14-IV-1934).
Episodio CXLVII, "Los dos molinillos", *Estampa*, 328 (21-IV-1934).
Episodio CXLVIII, "El despertar de los príncipes", *Estampa*, 329 (28-IV-1934).
Episodio CXLIX, "Garabito y Pelusilla dan bellotas", *Estampa*, 330 (5-V-1934).
Episodio CL, "Pipa en el cepo", *Estampa*, 331 (12-V-1934).
Episodio CLI, "Pipa se va a casar", *Estampa*, 332 (19-V-1934).
Episodio CLII, "Ratonia y Gatunia", *Estampa*, 333 (26-V-1934).
Episodio CLIII, "La gran guerra gato-ratonia", *Estampa*, 334 (2-VI-1934).
Episodio CLIV, "Un cañon que la da con queso", *Estampa*, 335 (9-VI-1934).
Episodio CLV, "El príncipe está triste", *Estampa*, 336 (16-VI-1934).
Episodio CLVI, "Gatunia y Ratonia hacen las paces", *Estampa*, 337 (23-VI-1934).
Episodio CLVII, "Cautivos en Perronia", *Estampa*, 338 (30-VI-1934).
Episodio CLVIII, "El señor Guau guau y sus invitados", *Estampa*, 339 (7-VII-1934).
Episodio CLIX, "La evasión", *Estampa*, 340 (14-VII-1934).
Episodio CLX, "Un banquete que acaba mal", *Estampa*, 341 (21-VII-1934).
Episodio CLXI, "La isla de las sirenas", *Estampa*, 342 (28-VII-1934).
Episodio CLXIII, "La familia sirena", *Estampa*, 344 (11-VIII-1934).
Episodio CLXIV, "Un encargo de Neptuno", *Estampa*, 345 (18-VIII-1934).
Episodio CLXV, "Un drama en el fondo del mar", *Estampa*, 346 (25-VIII-1934).
Episodio CLXVI, "La gruta del pulpo", *Estampa*, 347 (1-IX-1934).
Episodio CLXVII, "Un paseito por la estratosfera", *Estampa*, 348 (8-IX-1934).
Episodio CLXVIII, "Espantapajaros de arriba", *Estampa*, 349 (15-IX-1934).
Episodio CLXIX, "Lunalunera y sus habitantes", *Estampa*, 350 (22-IX-1934).
Episodio CLXX, "Cocolín entre los espantapájaros", *Estampa*, 351 (29-IX-1934).
Episodio CLXXI, "El poeta Floringuindingui", *Estampa*, 352 (6-X-1934).
Episodio CLXXII, "Dos espantajos más", *Estampa*, 353 (13-X-1934).
Episodio CLXXIII, "Los pretendientes", *Estampa*, 354 (20-X-1934).
Episodio CLXXIV, "Las carreras de sacos", *Estampa*, 355 (27-X-1934).
Episodio CLXXV, "La estrella que pasa", *Estampa*, 356 (3-XI-1934).
Episodio CLXXVI, "Un país extraordinario", *Estampa*, 357 (10-XI-1934).
Episodio CLXXVII, "Una carta misteriosa", *Estampa*, 358 (17-XI-1934).
Episodio CLXXVIII, "Una ancianita de cinco años", *Estampa*, 359 (24-XI-1934).
Episodio CLXXIX, "El terrible Fierabrás, feo por delante feo por detrás", *Estampa*, 360 (1-XII-1934).
Episodio CLXXX, "Pobre Pipa", *Estampa*, 361 (8-XII-1934).
Episodio CLXXXI, "La voz misteriosa", *Estampa*, 362 (15-XII-1934).
Episodio CLXXXII, "El telescopio", *Estampa*, 363 (22-XII-1934).
Episodio CLXXXIII, "La campanilla mágica", *Estampa*, 364 (29-XII-1934).
Episodio CLXXXIV, "El feroz Sentrañas y el piojillo malicioso", *Estampa*, 364 (5-I-1935).
Episodio CLXXXV, "Unos viajeros extravagantes", *Estampa*, 365 (12-I-1935).
Episodio CLXXXVI, "Una broma de trompetilla", *Estampa*, 366 (19-I-1935).
Episodio CLXXXVII, "El caballo de pega", *Estampa*, 367 (26-I-1935).

Episodio CLXXXVIII, "El robo misterioso", *Estampa*, 368 (2-II-1935).
Episodio CLXXXIX, "Garabito y pelusilla trabajan", *Estampa*, 369 (9-II-1935).
Episodio CXC, " Un pueblo sin narices", *Estampa*, 370 (16-II-1935).
Episodio XCCI, "Los embozados misteriosos", *Estampa*, 371 (23-II-1935).
Episodio XCCII, "la nariz De Cocolín", *Estampa*, 372 (2-III-1935).
Episodio XCCIII, "La nariz de Cocolín", *Estampa*, 373 (9-III-1935).
Episodio XCCIV, "De Villamarras de arriba a villamarras de abajo", *Estampa*, 374 (16-III-1935).
Episodio XCCV, "Una batalla campal", *Estampa*, 375 (23-III-1935).
Episodio XCCVI, "El río y la torre", *Estampa*, 376 (30-III-1935).
Episodio XCCVII, "En el desierto", *Estampa*, 377 (6-IV-1935).
Episodio XCCVIII, "El león y el beduino", *Estampa*, 378 (13-IV-1935).
Episodio XCCIX, "El pobre Ab-el-dul", *Estampa*, 379 (20-IV-1935).
Episodio CC, "El Sultan Moj-Hama", *Estampa*, 380 (27-IV-1935).
Episodio CCI, "La lámpara de Aladino", *Estampa*, 382 (11-V-1935).
Episodio CCII, "El caballo volador", *Estampa*, 383 (18-V-1935).
Episodio CCIII, "El malvado Abu-shón", *Estampa*, 384 (25-V-1935).
Episodio CCIV, "Los músicos callejeros", *Estampa*, 385 (1-VI-1935).
Episodio CCV, "La princesa perrita", *Estampa*, 386 (8-VI-1935).
Episodio CCVI, "El mago Celedón", *Estampa*, 387 (15-VI-1935).
Episodio CCVII, "La rana en el pozo"., *Estampa*, 388 (22-VI-1935).
Episodio CCVIII, "La cueva de Alí Babá", *Estampa*, 389 (29-VI-1935).
Episodio CCIX, "El príncipe ratón", *Estampa*, 390 (6-VII-1935).
Episodio CCX, "El principito ratón y la princesa gata", *Estampa*, 391 (13-VII-1935).
Episodio CCXI, "la casa de los talismanes", *Estampa*, 392 (20-VII-1935).
Episodio CCXII, "La llave", *Estampa*, 393 (27-VII-1935).
Episodio CCXIII, "La lámpara de Aladino y el enano Lombrino", *Estampa*, 394 (3-VIII-1935).
Episodio CCXIV, "Los regalos de Lombrino el esclavo de Aladino", *Estampa*, 395 (10-VIII-1935).
Episodio CCXV, "En Perezonia capital de Holgazania", *Estampa*, 396 (17-VIII-1935).
Episodio CCXVI, "El elixir mágico", *Estampa*, 397 (23-VIII-1935).
Episodio CCXVII, "La casa del bosque", *Estampa*, 398 (30-VIII-1935).
Episodio CCXVIII, "El hombre malo de buen corazón", *Estampa*, 399 (7-IX-1935).
Episodio CCXIX, "El gitano", *Estampa*, 400 (14-IX-1935).
Episodio CCXX, "En poder de los gitanos", *Estampa*, 401 (21-IX-1935).
Episodio CCXXI, "Gitanerías de Pipa y Cocolín"., *Estampa*, 402 (28-IX-1935).
Episodio CCXXII, "El Lerele vende un caballo", *Estampa*, 403 (5-X-1935).
Episodio CCXXIII, *Estampa*, 404 (12-X-1935).
Episodio CCXXIV, "Las desventura del señor Tricapo", *Estampa*, 405 (19-X-1935).
Episodio CCXXV, "Historias de la bella Filis", *Estampa*, 406 (26-X-1935).
Episodio CCXXVI, "El monstruo marino", *Estampa*, 407 (2-XI-1935).
Episodio CCXXVII, "La ruina de Pesca Villa", *Estampa*, 408 (9-XI-1935).
Episodio CCXXVIII, "La decisión de Pipo", *Estampa*, 409 (16-XI-1935).
Episodio CCXXIX, "En la tripa del Monstruo", *Estampa*, 410 (23-XI-1935).
Episodio CCXXX, "Pesca Villa es feliz", *Estampa*, 411 (30-XI-1935).
Episodio CCXXXI, "Prisioneros de los Chuas Chuas", *Estampa*, 412 (7-XII-1935).
Episodio CCXXXII, "Preparativos de banquete", *Estampa*, 413 (14-XII-1935).
Episodio CCXXXIII, "A la sartén", *Estampa*, 414 (21-XII-1935).
Episodio CCXXXIV, "Las coces de Trompetilla", *Estampa*, 415 (28-XII-1935).
Episodio CCXXXVI, "En el Polo Norte", *Estampa*, 416 (4-I-1936).
Episodio CCXXXVII, "Perdidos entre los hielos", *Estampa*, 417 (11-I-1936).
Episodio CCXXXVIII, "En el país de los pingüinos", *Estampa*, 418 (18-I-1936).
Episodio CCXXXIX, "El rapto del principito", *Estampa*, 419 (25-I-1936).



Episodio CCXL, "En la taberna del tuerto", *Estampa*, 420 (1-II-1936).
Episodio CCXLI, "El octavo niño de Ecija", *Estampa*, 421 (8-II-1936).
Episodio CCXLII, "El asalto al banco", *Estampa*, 422 (15-II-1936).
Episodio CCXLIII, "El asalto al banco", *Estampa*, 423 (22-II-1936).
Episodio CCXLIV, "Pipo ladrón", *Estampa*, 424 (29-II-1936).
Episodio CCXLV, "El rescate del principito", *Estampa*, 425 (7-III-1936).
Episodio CCXLVI, "Cocolín y Pipo condenados", *Estampa*, 426 (14-III-1936).
Episodio CCXLVII, "Pipa y Cocolín están heladas", *Estampa*, 427 (21-III-1936).
Episodio CCLX, "El brasero salvador", *Estampa*, 428 (28-III-1936).
Episodio CCLXI, "Han el pescador de bacalao", *Estampa*, 429 (4-IV-1936).
Episodio CCLXII, "La muñequita Elsy y los enanos del bosque", *Estampa*, 430 (11-IV-1936).
Episodio CCLXIII, "La muñeca desdeñosa", *Estampa*, 431 (18-IV-1936).
Episodio CCLXIV, "El baile de los enanitos", *Estampa*, 432 (25-IV-1936).
Episodio CCLXV, "El reto del enanito., *Estampa*, 433 (2-V-1936).
Episodio CCLXVI, "Los gases axfisiantes", *Estampa*, 434 (9-V-1936).
Episodio CCLXVII, "La cuerda de pega", *Estampa*, 435 (16-V-1936).
Episodio CCLXVIII, "El duque de los dientes largos", *Estampa*, 436 (23-V-1936).
Episodio CCLXIX, "El señor duque de los dientes largos y su esposa", *Estampa*, 437 (30-V-1936).
Episodio CCLXX, "Caperucita Roja y Caperucita Verde", *Estampa*, 438 (6-VI-1936).
Episodio CCLXXI, "Preparando la cena del lobo", *Estampa*, 439 (13-VI-1936).
Episodio CCLXXII, "Pipo cocinero", *Estampa*, 440 (20-VI-1936).
Episodio CCLXXIII, "El queso fantástico", *Estampa*, 441 (27-VI-1936).
Episodio CCLXXIV, "La familia de las largas narices", *Estampa*, 442 (4-VII-1936).
Episodio CCLXXVI, "El doctor Elefantón", *Estampa*, 443 (11-VII-1936).
Episodio CCLXXVII, "La nariz voladora", *Estampa*, 444 (18-VII-1936).
Episodio CCLXXVIII, "Premio a la virtud", *Estampa*, 445 (25-VII-1936).
Episodio CCLXXIX, "El fantasma", *Estampa*, 446 (1-VIII-1936).
Episodio CCLXXX, "Los tres valientes", *Estampa*, 447 (8-VIII-1936).
Episodio CCLXXXI, "Pipo y el fantasma", *Estampa*, 448 (15-VIII-1936).
Episodio CCLXXXII, "El zumba zumba", *Estampa*, 449 (22-VIII-1936).
Episodio CCLXXXIII, "Un cocodrilo asombrado", *Estampa*, 450 (29-VIII-1936).
Episodio CCLXXXIV, "Otra vez la bruja Pirulí", *Estampa*, 451 (5-IX-1936).
Episodio CCLXXXV, "La maldad de la bruja Pirulí", *Estampa*, 452 (12-IX-1936).
Episodio CCLXXXVI, "Palos y mala vida", *Estampa*, 453 (19-IX-1936).
Episodio CCLXXXVII, "Pipo indefenso", *Estampa*, 454 (26-IX-1936).
Episodio CLXXXVIII, "Lucha de fieras", *Estampa*, 455 (3-X-1936).
Episodio CCLXXXIX, "Tanto va el cántaro a la fuente", *Estampa*, 456 (10-X-1936).
Episodio CCXC, "Los dos cántaritos", *Estampa*, 457 (17-X-1936).
Episodio CCXCI, "Pipo se hace miliciano", *Estampa*, 458 (24-X-1936).
Episodio CCXCII, "El bautismo de sangre de Pipa", *Estampa*, 459 (31-X-1936).
Episodio CCXCIII, "Pipo estratega", *Estampa*, 464 (7-XI-1936).
Episodio CCXCIV, "Pipa prisionera", *Estampa*, 465 (16-XI-1936).
Episodio CCXCV, "Pies para que os quiero", *Estampa*, 466 (26-XI-1936).

3. **Colección *Aventuras maravillosas de Pipo y Pipa* (1932-1936):**
   Pipo y Pipa en el país de los fantoches, Madrid, Estampa, 1932.
   Pipo y Pipa contra el gigante Malhombrón, Madrid, Estampa, 1932.
   Pipo y Pipa entre los salvajes, Madrid, Estampa, 1932.
   Pipo y Pipa en la Isla Embrujada, Madrid, Estampa, 1932.
   Pipo y Pipa en busca del Gato Peloimedio, Madrid, Estampa, 1933.
   Pipo y Pipa y el caballo de dos cabezas, Madrid, Estampa, 1933.

Pipo y Pipa en poder del brujo Pipirigallo, Madrid, Estampa, 1934.
Pipo y Pipa y el león gigante, Madrid, Estampa, 1934.
Pipo y Pipa y los enanos de doña Cominito, Madrid, Estampa, 1934.
Pipo y Pipa y el mago Roña-Roñica, Madrid, Estampa, 1934.
Pipo y Pipa y el príncipe Tintilintín, Madrid, Estampa, 1935.
Pipo y Pipa contra el infame Gurriato, Madrid, Estampa, 1935.
Pipo y Pipa en el país de la Golosina, Madrid, Estampa, 1935.
Pipo y Pipa en el país de los gigantes, Madrid, Estampa, 1935.
Pipo y Pipa en la Corte de Pimpirulandia, Madrid, Estampa, 1935.
Pipo y Pipa contra la Mona vestida de seda, Madrid, Estampa, 1935.

4. Ilustraciones para las páginas infantiles de *Los Lunes de El Imparcial*.

Manuel Abril, "El niño que quiso ser gigante", *Los Lunes de El Imparcial* (2-V-1920).
Juan de las Viñas, "Los tres cerditos y el lobo", *Los Lunes de El Imparcial* (9-V-1920).
Un Abuelo, "El caballero que llegó tarde", *Los Lunes de El Imparcial* (16-V-1920).
Juan de las Viñas, "El misterio del cuarto escondido", *Los Lunes de El Imparcial* (23-V-1920).
Luis de Tapia, "Las alas de la fortuna", *Los Lunes de El Imparcial* (30-V-1920)*.
Juan de las Viñas, "El soldadito de plomo. Adaptación de un cuento de Andersen", *Los Lunes de El Imparcial* (13-VI-1920).
Un abuelo, "El mar tiene orejas", *Los Lunes de El Imparcial* (20-VI-1920).
Juan de las Viñas, "El sastrecillo matasiete. Sacado de un cuento de los hermanos Grimm", *Los Lunes de El Imparcial* (27-VI-1920).
Manuel Abril, "La nuez de Bartolo y el costipado del diablo", *Los Lunes de El Imparcial* (4-VII-1920).
Luis de Tapia, "Juventud de Príncipe", *Los Lunes de El Imparcial* (11-VII-1920).
Manuel Abril, "Los amores de Frou-Frou y de Panfrito", *Los Lunes de El Imparcial* (18-VII-1920).
Magda Donato, "La ley del pescado frito", *Los Lunes de El Imparcial* (25-VII-1920).
Manuel Abril, "El mercader de Venecia. Cuento antiguo italiano hecho imperecedero por Shakespeare", *Los Lunes de El Imparcial* (1-VIII-1920).
El señor Pickwick, "El regalo no encontrado", *Los Lunes de El Imparcial* (15-VIII-1920).
Juan de las Viñas, "La golondrinita, el gato y el mono", *Los Lunes de El Imparcial* (22-VIII-1920).
José Castellón, "Enanos y gigantes", *Los Lunes de El Imparcial* (29-VIII-1920).
El abuelo, "La honda mágica", *Los Lunes de El Imparcial* (5-IX-1920).
Magda Donato, "La princesa Diamantina", *Los Lunes de El Imparcial* (12-IX-1920).
Manuel Abril, "El oro", *Los Lunes de El Imparcial* (19-IX-1920).
Manuel Abril, "Las orejas del rey Midas", *Los Lunes de El Imparcial* (26-IX-1920).
El señor Pickwick, "La gota que llegó a ser perla", *Los Lunes de El Imparcial* (3-X-1920).
Magda Donato, "El bloqueo del castillo Catapún", *Los Lunes de El Imparcial* (10-X-1920).
El abuelo, "Alí-Babá o los cuarenta ladrones. Transcripción de *Las mil y una noches*", *Los Lunes de El Imparcial* (17-X-1920).
El Gato con botas, "Monín y Marisol", *Los Lunes de El Imparcial* (24-X-1920).
Magda Donato, "Los soldaditos del sultán", *Los Lunes de El Imparcial* (31-X-1920).
El Abuelo, "Almendrita, transcripción de Andersen", *Los Lunes de El Imparcial* (7-XI-1920).
Pim-Pam-Pum, "Las tribulaciones de Limpia Plumas", *Los Lunes de El Imparcial* (14-XI-1920).
El Gato con Botas, "La protegida de las flores", *Los Lunes de El Imparcial* (21-XI-1920).
Juan de las Viñas, "El príncipe mono", *Los Lunes de El Imparcial* (28-XI-1920).
El Gato con Botas, "Buby encuentra un tesoro", *Los Lunes de El Imparcial* (5-XII-1920).
El Gato con Botas, "Las tres pruebas de Segismundo", *Los Lunes de El Imparcial* (12-XII-1920).
Manuel Abril, "Los tres chicos del Diablo", *Los Lunes de El Imparcial* (19-XII-1920).
Manuel Abril, "El señorito porqué y cómo", *Los Lunes de El Imparcial* (26-XII-1920).
Magda Donato, "Buby escribe a los reyes", *Los Lunes de El Imparcial* (2-I-1921).

Juan de las Viñas, "El hombre que perdió el tiempo", *Los Lunes de El Imparcial* (9-I-1921).
Pim-Pam-Pum, "Con tres palmos de narices", *Los Lunes de El Imparcial* (16-I-1921).
El Gato con Botas, "Las tres maravillas", *Los Lunes de El Imparcial* (23-I-1921).
Magda Donato, "Buby se convierte en pájaro", *Los Lunes de El Imparcial* (30-I-1921).
Juan de las Viñas, "Juanillo y Juanón", *Los Lunes de El Imparcial* (6-II-1921).
El Gato con Botas, "La princesa que lloraba perlas", *Los Lunes de El Imparcial* (13-II-1921).
El Abuelo, "Los tesoros del rey", *Los Lunes de El Imparcial* (20-II-1921).
Juan de las Vinas, "Jacobo el matagigantes", *Los Lunes de El Imparcial* (27-II-1921).
El Gato con Botas, "Los tres secretos", *Los Lunes de El Imparcial* (6-III-1921).
Magda Donato, "El señor Sol y la señora Luna", *Los Lunes de El Imparcial* (13-III-1921).
El Abuelo, "Ulises y el gigante", *Los Lunes de El Imparcial* (27-III-1921).
El Gato con Botas, "Un cuento chino", *Los Lunes de El Imparcial* (3-IV-1921).
Manuel Abril, "El gorro de Andrés", *Los Lunes de El Imparcial* (10-IV-1921).
Magda Donato, "La princesa que no tenía sentido común", *Los Lunes de El Imparcial* (17-IV-1921).
Pinocho, "Leyenda del hombre bueno, el hombre malo y la mujer charlatana", *Los Lunes de El Imparcial* (24-IV-1921).
Manuel Abril, "¿Quién fue el más fuerte?", *Los Lunes de El Imparcial* (1-V-1921).
Magda Donato, "Los tres pelos del príncipe Ma-Ko-Ko", *Los Lunes de El Imparcial* (8-V-1921).
El Gato con Botas, "El pollito y la sartén", *Los Lunes de El Imparcial* (15-V-1921).
María Berta Quintero, "El palacio encantado", *Los Lunes de El Imparcial* (22-V-1921).
Magda Donato, "Buby quiere ser detective", *Los Lunes de El Imparcial* (29-V-1921).
Cipriano Rivas Cherif, "El endiablado Periquín", *Los Lunes de El Imparcial* (5-VI-1921).
Pinocho, "La leyenda de los doce meses", *Los Lunes de El Imparcial* (12-VI-1921).
Magda Donato, "El hada Florinda", *Los Lunes de El Imparcial* (19-VI-1921).
Pinocho, "El cigüeño y la lombriz", *Los Lunes de El Imparcial* (26-VI-1921).
El Gato con Botas, "La bruja del viento", *Los Lunes de El Imparcial* (3-VII-1921).
Magda Donato, "El príncipe perro", *Los Lunes de El Imparcial* (10-VII-1921).
Pinocho, "La florecilla y el centeno", *Los Lunes de El Imparcial* (24-VII-1921).
Magda Donato, "Bo-RRa-Chin y su sombra", *Los Lunes de El Imparcial* (31-VII-1921).
El Gato con Botas, "Perlina y Titilín", *Los Lunes de El Imparcial* (31-VII-1921).
Pinocho, "La isla encantada", *Los Lunes de El Imparcial* (28-VIII-1921).
Magda Donato, "El pan de oro", *Los Lunes de El Imparcial* (4-X-1921).
Magda Donato, "La cola del dragón", *Los Lunes de El Imparcial* (18-IX-1921).
Pinocho, "El diablo y su criado", *Los Lunes de El Imparcial* (25-IX-1921).
El Gato con Botas, "El brujo Kri Kru", *Los Lunes de El Imparcial* (2-X-1921).
Magda Donato, "Cascabelina y el lobo" (s/f.), *Los Lunes de El Imparcial* (16-X-1921).
Manuel Abril, "El robo de la calle Washington", *Los Lunes de El Imparcial* (23-X-1921).
El Gato con Botas, "La princesa del mar", *Los Lunes de El Imparcial* (30-X-1921).
Pinocho, "El sueño de Pedrín", *Los Lunes de El Imparcial* (6-XI-1921).
El Gato con botas, "El bosque de oro", *Los Lunes de El Imparcial* (13-XI-1921).
Magda Donato, "Los tres huevos de águila real", *Los Lunes de El Imparcial* (27-XI-1921).
Magda Donato, "La nariz de Fu-Chin-Ko", *Los Lunes de El Imparcial* (11-XII-1921).
Pinocho, "Los tres príncipes", *Los Lunes de El Imparcial* (18-XII-1921).
El Gato con botas, "La gallina maravillosa", *Los Lunes de El Imparcial* (25-XII-1921).
Magda Donato, "Las píldoras plateadas", *Los Lunes de El Imparcial* (8-I-1922).
El Gato con Botas, "La rueca del hada Pitocha", *Los Lunes de El Imparcial* (15-I-1922).
Magda Donato, "El renacuajo azul", *Los Lunes de El Imparcial* (29-I-1922).
El Gato con Botas, "La piedra de la dicha. Adaptado de Howard Pyle", *Los Lunes de El Imparcial* (5-II-1922).
María Berta Quintero,"La hechicera Chin-Fo y el pájaro Pi-Ru-Li", *Los Lunes de El Imparcial* (12-II-1922).

Pinocho, "Una leyenda griega", *Los Lunes de El Imparcial* (19-II-1922).
Magda Donato, "Buby es un goloso", *Los Lunes de El Imparcial* (26-II-1922).
El Gato con Botas, "La flor de la luna", *Los Lunes de El Imparcial* (5-III-1922).
Pinocho, "Sabelina, su madre y el Sol", *Los Lunes de El Imparcial* (12-III-1922).
José Bruno, "Don Efemérido", *Los Lunes de El Imparcial* (19-III-1922).
Pinocho, "Aventuras de Perrín y Pirula", *Los Lunes de El Imparcial* (26-III-1922).
Magda Donato, "Tolón y Tilín", *Los Lunes de El Imparcial* (2-IV-1922).
El Gato con Botas, "Pamplín y sus guantes", *Los Lunes de El Imparcial* (9-IV-1922).
Pinocho, "La mosca", *Los Lunes de El Imparcial* (16-IV-1922).
El Gato con Botas, "La aventura del tío Matías", *Los Lunes de El Imparcial* (23-IV-1922).
Magda Donato, "Buby liberta a una princesa", *Los Lunes de El Imparcial* (30-IV-1922).
Pinocho, "El rey y el ladrón", *Los Lunes de El Imparcial* (7-V-1922).
El Gato con Botas, "La curiosidad de Liliana", *Los Lunes de El Imparcial* (14-V-1922).
Magda Donato, "La señorita Coliflor", *Los Lunes de El Imparcial* (21-V-1922).
El Gato con Botas, "Piti y el mono", *Los Lunes de El Imparcial* (28-V-1922).
Pinocho, "Pico de oro", *Los Lunes de El Imparcial* (4-VI-1922).
Magda Donato, "La rosa mágica", *Los Lunes de El Imparcial* (11-VI-1922).
El Gato con Botas, "La taza china", *Los Lunes de El Imparcial* (18-VI-1922).
Magda Donato, "El señor caracol y su casa", *Los Lunes de El Imparcial* (2-VII-1922).
El Gato con Botas, "El vilano azul", *Los Lunes de El Imparcial* (16-VII-1922).
Pinocho, "Las alas de Tony", *Los Lunes de El Imparcial* (23-VII-1922).
Pinocho, "Las gafas sabias", *Los Lunes de El Imparcial* (30-VII-1922).
El Gato con Botas, "La bruja de los hielos", *Los Lunes de El Imparcial* (6-VIII-1922).
Magda Donato, "Aventuras de hormiguín", *Los Lunes de El Imparcial* (27-VIII-1922).
Pinocho, "El señor siete-cominos", *Los Lunes de El Imparcial* (3-IX-1922).
El Gato con Botas, "Bienvenido y la hija del ogro", *Los Lunes de El Imparcial* (24-IX-1922).
El Gato con Botas, "Los seis mirlos blancos", *Los Lunes de El Imparcial* (1-X-1922).
Magda Donato, "Li-Pulgi-Tchin", *Los Lunes de El Imparcial* (15-X-1922).
El Gato con Botas, "Diabolina", *Los Lunes de El Imparcial* (22-X-1922).
Pinocho, "Las orejas de burro", *Los Lunes de El Imparcial* (29-X-1922).
Magda Donato, "Horrible aventura de Telesforín", *Los Lunes de El Imparcial* (5-XI-1922).
El Gato con Botas, "El sapo encantado", *Los Lunes de El Imparcial* (19-XI-1922).
El Gato con Botas, "El enano barbirrojo", *Los Lunes de El Imparcial* (3-XII-1922).
María Berta Quintero, "Los tres príncipes", *Los Lunes de El Imparcial* (10-XII-1922).
Magda Donato, "El queso y el rayo de luna,, *Los Lunes de El Imparcial* (24-XII-1922).
El Gato con Botas, "El sastre tirahilo", *Los Lunes de El Imparcial* (31-XII-1922).
El Gato con Botas, "El pez y los tres rosales", *Los Lunes de El Imparcial* (7-I-1923).
Magda Donato, "La lámpara del soldado", *Los Lunes de El Imparcial* (14-I-1923).
María Berta Quintero, "Las dos hadas", *Los Lunes de El Imparcial* (21-I-1923).
El Gato con Botas, "El jardín maravilloso", *Los Lunes de El Imparcial* (28-I-1923).
Ramón Gómez de la Serna, "El saltamontes rojo", *Los Lunes de El Imparcial* (11-II-1923).
Magda Donato, "Las lechugas", *Los Lunes de El Imparcial* (18-II-1923).
Magda Donato, "Iván, el pobre", *Los Lunes de El Imparcial* (11-III-1923).
El Gato con Botas, "La fortuna de Perico", *Los Lunes de El Imparcial* (18-III-1923).
María Berta Quintero, "Después de la pena, el gozo", *Los Lunes de El Imparcial* (1-IV-1923).
El Gato con Botas, "La Pulgarcita de oro", *Los Lunes de El Imparcial* (8-IV-1923).
Magda Donato, "El ratoncito rosa", *Los Lunes de El Imparcial* (15-IV-1923).
Fiorella, "Aventuras de un pájaro de marfil", *Los Lunes de El Imparcial* (22-IV-1923).
El Gato con Botas, "Dos aventuras de San Pedro", *Los Lunes de El Imparcial* (29-IV-1923).
Magda Donato, "La princesa Lindabella", *Los Lunes de El Imparcial* (6-V-1923).
Pinocho, "Los zapatos y los faisanes", *Los Lunes de El Imparcial* (13-V-1923).

El Gato con Botas, "El pachá y su hija", *Los Lunes de El Imparcial* (27-V-1923).
Magda Donato, "Blanquita y Clarita", *Los Lunes de El Imparcial* (3-VI-1923).
José Bruno, "El excelentísimo señor escarabajo", *Los Lunes de El Imparcial* (10-VI-1923).
María Berta Quintero, "La varita de la virtud", *Los Lunes de El Imparcial* (17-VI-1923).
El Gato con Botas, "El hombre ingrato y los animales agradecidos", *Los Lunes de El Imparcial* (24-VI-1923).
Sara Insúa, "Marianín escarmienta", *Los Lunes de El Imparcial* (1-VII-1923).
Magda Donato, "La fuente de la juventud", *Los Lunes de El Imparcial* (8-VII-1923).
Angélica Palma, "El niño que quería ser rey", *Los Lunes de El Imparcial* (15-VII-1923).
Magda Donato, "Los dos vecinos", *Los Lunes de El Imparcial* (29-VII-1923).
El Gato con Botas, "Fum, Frit, Fop y Flac", *Los Lunes de El Imparcial* (5-VIII-1923).
Magda Donato, "Un drama en el desierto", *Los Lunes de El Imparcial* (12-VIII-1923).
Emiliano Ramírez Angel, "Una cuestión peliaguda", *Los Lunes de El Imparcial* (19-VIII-1923).
El Gato con Botas, "El cuento del lagarto y el tesoro", *Los Lunes de El Imparcial* (26-VIII-1923).
El señor Pickwick, "Rata de agua, la gentil doncella", *Los Lunes de El Imparcial* (2-IX-1923).
El Gato con Botas, "El velo de oro", *Los Lunes de El Imparcial* (9-IX-1923).
Sara Insúa, "El trobador errante", *Los Lunes de El Imparcial* (16-IX-1923).
Magda Donato, "El espejo", *Los Lunes de El Imparcial* (23-IX-1923).
María Berta Quintero, "Las disputa de las flores", *Los Lunes de El Imparcial* (7-X-1923).
El Gato con Botas, "El gusano de luz", *Los Lunes de El Imparcial* (14-X-1923).
Pinocho, "Juanón, Tomasona y el tesoro", *Los Lunes de El Imparcial* (21-X-1923).
Magda Donato, "El último ogro", *Los Lunes de El Imparcial* (28-X-1923).
El Gato con Botas, "La reina de las hormigas", *Los Lunes de El Imparcial* (4-XI-1923).
Sara Insúa, "La niña que quiso ser mujer", *Los Lunes de El Imparcial* (11-XI-1923).
Rafael Urbano, "Los zapatitos de plata", *Los Lunes de El Imparcial* (18-XI-1923).
Pinocho, "El rey y los reyezuelos", *Los Lunes de El Imparcial* (25-XI-1923).
Pedro García Marín, "No hay amigo pequeño", *Los Lunes de El Imparcial* (2-XII-1923).
Magda Donato, "La princesita muda", *Los Lunes de El Imparcial* (9-XII-1923).
María Berta Quintero, "El brazalete de la princesa Coralina", *Los Lunes de El Imparcial* (16-XII-1923).
Pinocho, "La nariz de su majestad", *Los Lunes de El Imparcial* (23-XII-1923).
El Gato con Botas, "Las aventuras de Mariluz", *Los Lunes de El Imparcial* (30-XII-1923).

5. Historietas de Salvador Bartolozzi.

"Las aventuras verás de Chanquete y Carrasclás", *Ahora* (8-XI-1931 al 6-XI-1932).
"Picopato y su paraguas", *El perro, el ratón y el gato*, 4(21-VI-1930).

6. Contenidos del semanario infantil *Pinocho* (1925-1931).

6.1. Cuentos y novelas.

(Se indican sólo los títulos firmados)

Sección "Cuentos de Calleja en Colores".

Manuel Abril, "Aventuras de Juan el marinero", *Pinocho*, 1 (22-II-1925). Ilustraciones de Rafael de Penagos
Magda Donato, "El caballo de cartón", *Pinocho*, 2 (29-II-1925). Ilustraciones de Echea.
Juan de las Viñas, "El rey Marimandín y el rey Marimandón", *Pinocho*, 3 (8-III-1925). Ilustraciones de Penagos.
Manuel Abril, "Trampolín y la pájara Pinta", *Pinocho*, 4 (15-III-1925). Ilustraciones de Penagos.
"El Gato con botas", "La muñeca encantada", *Pinocho*, 5 (22-III-1925). Ilustraciones de Tono.
Manuel Abril, "El Príncipe Medordo, gordo, gordo", *Pinocho*, 6 (29-III-1925)Ilustraciones de Penagos.

Magda Donato, "El general Bum-Bum y el general Chín-Chín", *Pinocho*, 7 (4-IV-1925). Ilustraciones de Linage.

"El Gato con botas", "El tonto que no lo era", *Pinocho*, 8 (11-IV-1925). Ilustraciones de Linage.

Manuel Abril, "Una damisela de China exageradamente fina", *Pinocho*, 10 (25-IV-1925). Ilustraciones de Santoya.

José Zamora (texto e ilustraciones), "La princesa más fea del mundo", *Pinocho*, 11-14 (3 al 24-V-1925).

Antonio G. de Linares, "Historia de tres valientes, de tres cobardes y de un fantasma", *Pinocho*, 15 (31-V-1925). Ilustraciones de Tono.

Manuel Abril, "El arte de birlibirloque", *Pinocho*, 16 (7-VI-1925). Ilustraciones de Garrán.

Salvador Bartolozzi (texto e ilustraciones), "El nacimiento de Pinocho", *Pinocho*, 17-20 (14-VI al 5-VII-1925).

Salvador Bartolozzi (texto e ilustraciones), "Chapete en guerra con el país de la fantasía", *Pinocho*, 18-20 (21-VI al 5-VII-1925).

Antonio Robles, "Chonón se hace rey", *Pinocho*, 21 (12-VII-1925). Ilustraciones de Barradas.

José Zamora (texto e ilustraciones), "Cuando la cigarra cantaba", *Pinocho*, 22 (19-VII-1925).

José Zamora (texto e ilustraciones), "La infanta de azúcar", *Pinocho*, 23 (26-VII-1925).

José Zamora (texto e ilustraciones), "La segunda historia del queso, el zorro y el cuervo", *Pinocho*, 24 (2-VIII-1925).

"El príncipe azul", "Fideo", *Pinocho*, 26 (16-VIII-1925). Ilustraciones de Echea.

Antonio Robles, "Chonón gran torero", *Pinocho*, 27 (23-VIII-1925). Ilustraciones de Echea.

Antonio Robles, "El globo Chonón", *Pinocho*, 29 (6-IX-1925). Ilustraciones de Echea.

Antonio Robles, "El príncipe y sus fiestas", *Pinocho*, 38 (8-XI-1925). Ilustraciones de Echea.

Joaquín Soriano (texto e ilustraciones), "La princesa Florilinda la de los labios de guinda en forma de corazón", *Pinocho*, 44 (20-XII-1925).

Emilio Ferraz Revenga, "La mosquita muerta", *Pinocho*, 48 (17-Y-1926). Ilustraciones de Augusto.

"Almendrita", "La maga del viento", *Pinocho*, 51 (7-II-1926). Ilustraciones de Alma.

Antonio Robles, "Las flores voladoras", *Pinocho*, 54 (28-II-1926). Ilustraciones de Echea.

Leonardo Lázaro, "El camello cortesano", *Pinocho*, 55 (7-III-1926). Ilustraciones de Castillo.

Enrique Castillo (texto e ilustraciones), "Mister Somier y la ballena", *Pinocho*, 57 (21-III-1926).

"Almendrita", "La Princesita Azahar", *Pinocho*, 58 (28-III-1926). Ilustraciones de Emilio Ferrer.

José López Rubio, "Aventuras de medio pollo", *Pinocho*, 59 (4-IV-1926). Ilustraciones de Francisco López Rubio.

Enrique Castillo (texto e ilustraciones), "Hormiguita de oro", *Pinocho*, 66 (23-V-1926).

Emilio Ferraz Revenga, "La venganza de los gatos", *Pinocho*, 74 (18-VII-1926). Ilustraciones de Castillo.

Federico Galindo (texto e ilustraciones), "Tin y Ton y los Reyes Magos", *Pinocho*, 358 (27-XII-1931).

Enrique Castillo (texto e ilustraciones), "El ratón que se tragó un elefante", *Pinocho*, 358 (27-XII-1931).

Sección "Cuento por Emilio Salgari".

"El águila blanca", *Pinocho*, 100-101 (16 al 23-I-1927).

"Lluvia de fuego", *Pinocho*, 102-103 (30-I al 6-II-1927).

"El hombre de los bosques", *Pinocho*, 104 (13-II-1927).

"El pequeño explorador", *Pinocho*, 105-107 (20-II al 6-III-1927).

"La tromba de polvo", *Pinocho*, 108-109 (13 al 20-III-1927).

"La pantera negra", *Pinocho*, 110-112 (27-III al 10-IV-1927).

"Los esclavos amarillos", *Pinocho*, 113-115 (17-IV al 1-V-1927).

'El cementerio flotante", *Pinocho*, 116-119 (8 al 29-V-1927).

"Los aludes de los Urales", *Pinocho*, 120-122 (5 al 19-VI-1927).

"El correo de California", *Pinocho*, 123-125 (26-VI al 10-VII-1927).

"El puente maldito", *Pinocho*, 126-128 (17 al 31-VII-1927).
"El tigre del mar", *Pinocho*, 129-131 (7 al 21-VIII-1927).
"En los abismos del océano", *Pinocho*, 132-134 (28-VIII al 11-IX-1927).
"En la Pampa argentina", *Pinocho*, 135-137 (18-IX al 2-X-1927).
"El bisonte negro", *Pinocho*, 138-140 (9 al 23-X-1927).
"El buque fantasma", *Pinocho*, 141-143 (3-X al 13-XI-1927).
"En el país del oro", *Pinocho*, 144-146 (20-XI al 4-XII-1927).
"La ballenera", *Pinocho*, 147-149 (11 al 25-XII-1927).
"El rey Ticuno", *Pinocho*, 150-152 (1 al 15-I-1928).
"El esclavo de Somalia", *Pinocho*, 153-155 (22-I al 5-II-1928).
"El niño raptado", *Pinocho*, 156-158 (12 al 26-II-1928).
"Los pescadores de la Bretaña", *Pinocho*, 159-164 (4-III al 8-IV-1928).
"El vampiro de la selva", *Pinocho*, 165-167 (15 al 29-IV-1928)
"Entre los indios", *Pinocho*, 168-170 (6 al 27- V-1928).
"La estrella del sur", *Pinocho*, 171-173 (3 al 10-VI-1928).
"Una aventura en el Ganges", *Pinocho*, 174-177 (17-VI al 8-VII-1928).
"La perla negra", *Pinocho*, 178-180 (15 al 29 -VII-1928).
"Los cazadores del lobo", *Pinocho*, 182-185 (12-VIII al 2-IX-1928).
"Rey de reyes", *Pinocho*, 186-189 (9 al 30-IX-1928).
"En el país de los zulús", *Pinocho*, 190-193 (7-X al 28-1928).
"El paria del Guzerate", *Pinocho*, 194-197 (4 al 25-XII-1928).
"Una cacería en el río Moroni", *Pinocho*, 203-207 (5-I al 3-II-1929).
"El faro de Dhoriol", *Pinocho*, 208-210 (10 al 24-II-1929).
"La isla de fuego", *Pinocho*, 212-213 (10 al 17-III-1929).
"El héroe de Karthum", *Pinocho*, 215-218 (31-III al 21-IV-1929).
"Un drama en Persia", *Pinocho*, 219-220 (28-IV al 5-V-1929).
"Un drama en el aire", *Pinocho*, 223-226 (26-V al 16-VI-1929).
"Un naufragio del Hansa", *Pinocho*, 229-232 (7-VII al 28-1929).
"El esclavo", *Pinocho*, 233-236 (4 al 25-VIII-1929).
"La capitana del Columbia", *Pinocho*, 237-240 (1 al 22-IX-1929).
"Los Robinsones del golfo de Méjico", *Pinocho*, 242 (6-X-1929).
"Entre los hielos del polo Artico", *Pinocho*, 242-246 (6-X al 3-XI-1929).
"El reino de las tinieblas", *Pinocho*, 250-254 (1 al 29-XII-1929).
"El pequeño guerrero del Transvaal", *Pinocho*, 255 (5-I-1930).
"Perdida en las soledades del Amazonas", *Pinocho*, 278 (15-VI-1930).
"El boa de las cavernas", *Pinocho*, 285 (3-VIII-1930).
"Un drama en el desierto", *Pinocho*, 291-295 (14-IX al 12-X-1930).
"Los náufragos del Canadá", *Pinocho*, 296 (19-X-1930).
"La isla de los monos", *Pinocho*, 336-339 (26-VII al 16-VIII-1931).
"El corsario de Río Rojo", *Pinocho*, 340 (23-VIII-1931).

Novela.

Emilio Salgari, *Extraordinaria aventura de Cabeza de Piedra*, *Pinocho*, 1-37 (22-II al 27-IX-1925). Ilustraciones de Rafael de Penagos.
Emilio Salgari, *Los exploradores del Meloria*, *Pinocho*, 38-85 (8-IX-1925 al 3-X-1926).
A.M. Gianella, *El crucero sin nombre*, *Pinocho*, 86-170 (10-X al 20-VI-1926).
Alberto Orsí, *El avión sin nombre*, *Pinocho*, 171-210 (27-V-1928 al 24-II-1929).
E. Giovanola y M. Barbieri, *El paralelo 28º 17'* , *Pinocho*, 211-277 (3-III-1929 al 8-VI-1930).
Emilio Salgari, *En la frontera del Far West* , *Pinocho*, 278-335 (15-VI-1930 al 19-VII-1931).
Emilio Salgari, *El desierto de hielo*, *Pinocho*, 336-346 (26-VII al 4-X-1931).

Emilio Salgari, *La cazadora de cabelleras*, *Pinocho*, 347-358 (11-X al 27-XII-1931).

Otros cuentos.

Edgar Neville, *El ratoncillo que aprendió a mayar*, *Pinocho*, 1 (22-II-1925).
Antonio Robles, *La gran mariposa*, *Pinocho*, 5 (22-II-1925). Ilustraciones de Tellechea.
Luis de Tapia, *El dragón enfermo*, *Pinocho*, 6 (22-III-1925) . Ilustraciones de Echea.
Edgar Neville, *El dedo maravilloso*, *Pinocho*, 7 (29-III-1925).Ilustraciones de Echea.
Antonio Robles, *Zapatillas de circo*, *Pinocho*, 11 (3-IV-1925).Ilustraciones de Tono.
E. Rolandi, *El triunfo de Velloncillo*, *Pinocho*, 14 (24-V-1925).
Enrique Castillo, *Cristobica*, *Pinocho*, 15 (31-V-1925). Ilustraciones de Castillo.

Otras secciones.

S/f., "Cuentos de las mil y una noches", *Pinocho*, 41-120 (29-XI-1925 al 5-VI-1927).
José López Rubio, "Historias de Animales", *Pinocho*, 1-55 (22-II al 7-III-1925).
Tono, "Nuevas aventuras del Barón de la Castaña", *Pinocho*, 1-41 (22-II-1925 al 29-XI-1925).
"Gran Cine Pinocho", *Pinocho*, 24-114 (2-VIII-1925 al 24-IV-1927). Incluye: Antonio Robles Soler, "Tararín el andarín", *Pinocho*, 30 (13-IX-1925) y "Una lata en el Polo", *Pinocho*, 36 (25-X-1925).

6.2. "El Teatro de Pinocho".

Magda Donato, "El Duquesito de Rataplán. Comedia Bufa representable", *Pinocho*, 1-5 (22-II-1925).
Magda Donato, "El cuento de la buena pipa. Comedia infantil", *Pinocho*, 6-13 (22-II al 22-III-1925).
S/f., "Pinocho, Pirula y el señor Polichinela. Comedia bufa representable, en tres cuadros", *Pinocho*, 14-24 (23-V al 2-VIII-1925).
José López Rubio, "La princesita limpia", *Pinocho*, 41-45 (29-XI al 27-XII-1925).
S/f., "Don Polipasto y los salvajes. Aventura cómica en tres actos", *Pinocho*, 45-50 (27-XII- 1925 al 31-I-1926).
S/f., "La casa de turrón", *Pinocho*, 51-56 (22-II-1925).
José López Rubio, "Matarile rile rile", *Pinocho*, 57-62 (21-III al 25-IV-1926).
S/f., "La rosa marina de la princesa de la China. Cuento oriental", *Pinocho*, 63-67 (2 al 30-V-1926).
S/f., "El califa cigüeña. Sobre un cuento de Guillermo Hauff", *Pinocho*, 68-73 (6-VI al 11-VII-1925).

6.3. Contenidos misceláneos.

"Sección Pirula", *Pinocho*, 1-358 (22-II-1925 al 27-XII-1931).
Arconte/ Jacobo José, "¿Sabéis por qué? Divulgación científica", *Pinocho*, 1-40 (22-II al 22-XI-1925)
"Curiosidades", *Pinocho*, 1-41 (22-II al 29-XI-1925).
"¿Qué quieres saber hoy?", *Pinocho*, 42-358 (6-XII-1925 al 27-XII-1931).
"Pinocho Deportista"/ "Pinocho y los deportes", *Pinocho*, 18-65 (21-VI-1925 al 17-V-1926).
Chonón el Curioso, "Las grandes interviús", *Pinocho*, 24-31 (2-VIII al 2-IX-1925)
Tono, Echea, Linage, Hermúa, Beberide, "Chistes","Chistes buenos y malos", *Pinocho*, 1-58 (22-II-1925 al 28-III-1926).

6.4. Historieta.

(Se indica la primera aparición de la serie en el semanario; en el caso de los comics además el título original y el distribuidor.)

Historieta española.

K-Hito (Ricardo García)/ Enrique Castillo (desde 1927), "De cómo pasan el rato Currinche y don Turulato", *Pinocho*, 1-358 (22-II-1925 al 27-XII-1931).
Salvador Bartolozzi, "Pinocho alpinista", *Pinocho*, 8-10 (12 al 26-IV-1925).
José Robledano, "Aleluyas", *Pinocho*, 1 (22-II-1925).
Francisco López Rubio, "Aleluyas", *Pinocho*, 1 (22-II-1925)
Tellechea, "Travesuras del ratón don Roequeso", *Pinocho*, 5 (22-III-1925).
José Luis Pellicer, "La jirafa acordeón", *Pinocho*, 12 (10-V-1925).
José Luis Pellicer, "Un cuadro con sorpresa", *Pinocho*, 14 (23-V-1925).
José Luis Pellicer, *La radio en la selva*, *Pinocho*, 16 (7-VI-1925).

Enrique Castillo, "Aleluyas de Tristán el Piloto", *Pinocho*, 72 (4-VII-1926).
Enrique Castillo, "Con Chufita y Pericuelo se pasa la vida al pelo", *Pinocho*, 293 (28-IX-1930).
Federico Galindo, "Chocolín y sus compinches", *Pinocho*, 328 (31-V-1931).
Enrique Castillo, "Siempre está don Epicteto metido en algún aprieto", *Pinocho*, 346 (4-X-1931).
Federico Galindo, "Caperucita encarnada", *Pinocho*, 346 (4-X-1931).

Comic norteamericano.

Sidney Smith, Pelagio caramillo y familia", *Pinocho*, 41 (29-XI-1925). "The Gumps", Chicago Tribune-New York Daily News Syndicate.

Martin Branner, "Colorín y su pandilla", *Pinocho*, 41 (29-XI-1925); "Winnie Winnkle", Chicago Tribune-New York Daily News Syndicate.

Pat Sullivan, "Paco Morronguis el gato travieso", *Pinocho*, 41 (29-XI-1925); "Felix the Cat", King Features Syndicate.

Frank Willard, "Potipán y Cañamón", *Pinocho*, 41 (29-XI-1925); "Moon Mullins", Chicago Tribune-New York Daily News Syndicate.

Harold Gray, "Anita Buen Corazón", *Pinocho*, 41 (29-XI-1925); "Little Orphan Annie", Chicago Tribune-New York Daily News Syndicate.

Harold Knerr/ Rudolph Dirks, "El capitán Corretón y sus chicos Tin y Ton"; Harold Kenrr, "The Katzenjammer kids", King Features Syndicate/ Rudolph Dirks, "Captain and the kids", *Pinocho*, 52 (14-II-1926), Chicago Tribune-New York Daily News Syndicate.

Cliff Sterrett, "Viriato Ortiz, fresco y barbudo", *Pinocho*, 58 (28-III-1926); "Polly and her Pals", King Features Syndicate.

F. Opper, "Aventuras de Simplicio Bobadilla", *Pinocho*, 58 (28-III-1926); "Alphonse and Gaston".

Bud Fisher, "Don Cuco y don Quico", *Pinocho*, 59 (4-IV-1926); "Mutt and Jeff".

F. Opper, "Desventuras de Lucio Miraguano", *Pinocho*, 72 (4-VII-1926); "Alphonse and Gaston".

Ferd Johnson, "Baldomero y Dinamita", *Pinocho*, 76 (1-VIII-1926); "Moon Mulins", Chicago Tribune-New York Daily News Syndicate.

Otto Messmer, "Laura la cotorra indiscreta", *Pinocho*, 85 (3-X-1926); "Laura", King Features Syndicate.

Rudolph Dirks, "La tormenta y el ciclón o hazañas de Tin y Ton", *Pinocho*, 113 (17-IV-1927); "Captain and the kids".

Sidney Smith, "Polito en la ciudad de oro", *Pinocho*, 152 (15-II-1928); "The Gumps", Chicago Tribune-New York Daily News Syndicate.

Billy DeBeck, "Desdichas de don Panfrito y su caballo Sparkito", *Pinocho*, 152 (15-II-1928); "Barney Google", King Features Syndicate.

Rudolph Dirks, "Gran cine Tinitonesco", *Pinocho*, 276 (1-IV-1930); "Captain and the kids".

Martin Branner, "Don Katite", *Pinocho*, 331 (27-VI-1931); "Looie", Chicago Tribune-New York Daily News Syndicate.

Fred Locher, "Las cosas de don Pancracio son para vistas despacio", *Pinocho*, 331 (27-VI-1931); "Homer Hoope", Associated Press.

Bud Fisher, "Aristarco y don Torcuato son como el perro y el gato", *Pinocho*, 331 (27-VI-1931); "Mutt and Jeff".

II. EL TEATRO PARA NIÑOS DE SALVADOR BARTOLOZZI.

1. El "Teatro Pinocho" en Madrid (1929-1932)

Rataplán-rataplán o *Una hazaña de Pinocho,* "Cuento en dos actos" de Salvador Bartolozzi.
Estrenado el 28-XII-1929. Teatro de la Comedia.
Reposición en el Retiro (13-VII-1930).
13 representaciones.
Reseñas:
- -S/f, "El Teatro Pinocho", *Heraldo de Madrid* (13-XII-1929), p. 5.
- -*Colorín de la Luna*, "Guiñol en la Comedia", *Crónica* (15-XII-1929).
- -S/f., "Informaciones y noticias teatrales. Teatro Pinocho", *ABC* (29-XII-1929), p. 78.
- -S/f., "Comedia. Teatro Pinocho", *El Imparcial* (29-XII-1929).
- -C., "Pinocho sale a la escena", *Informaciones* (30-XII-1929), p. 6.
- -M. Pérez Ferrero, "Comedia.- Guiñol infantil. Inauguración. *Rataplán, rataplán,* o *Una hazaña de Pinocho*", *El Liberal* (29-XII-1929), p. 5.
- -Hercé, "Comedia. Presentación del Teatro Pinocho", *El Sol* (29-XII-1929), p. 9.
- -S/f, "Bartolozzi y sus muñecos en la Comedia. *Rataplán-rataplán* o *Una hazaña de Pinocho*", *Heraldo de Madrid* (30-XII-1929), p. 5.
- -M. F. A., "El teatro Pinocho en la Comedia", *La Voz* (30-XII-1929), p. 2.
- -José Alsina, "Comedia. Presentación del Teatro Pinocho, creación y dirección de D. Salvador Bartolozzi", *La Nación* (1-I-1930), p. 6.
- -S/f., "Bartolozzi y los Niños", *Nuevo Mundo*, 1876 (3-I-1930).
- -S/f., "Figuras del Teatro en Madrid", *Nuevo Mundo*, 1876 (24-I-1930).
- -S/f., "Actualidades Teatrales", *Blanco y Negro* (12-I-1930).
- -Santiago Herrera, "Polichinelas y marionetas. La vida gloriosa de los teatros de muñecos", *La Esfera*, 838 (25-I-1930).

Pipo, Pipa y el dragón, "Cuento infantil en dos actos y catorce cuadros" de Salvador Bartolozzi.
Estrenado el 19-I-1930. Teatro de la Comedia.
Reposición Teatro Muñoz Seca (23-XII-1931), Avenida (6-I-1933) y Beatriz (15-I-1933). En el Retiro, refundido en un acto (29-VI-1930).
22 representaciones.
Reseñas:
- -S/f, "Guiñol en la Comedia. Un nuevo éxito de Bartolozzi", *Heraldo de Madrid* (21-I-1930), p. 5.
- -S/f, "Comedia. El guiñol de Bartolozzi", *El Liberal* (21-I-1930), p. 3.
- -Hercé, "Comedia. *Pipo y Pipa y el dragón*, cuento infantil en dos actos y catorce cuadros, original de Salvador Bartolozzi", *El Sol* (21-I-1930), p. 10.
- -S/f, "Las funciones de niños. *Pipo y Pipa y el dragón*, en el Avenida", *Heraldo de Madrid* (7-I-1933), p. 5.

Luna lunera o cigüeñitos en la torre, "Comedia en un acto y cuatro cuadros", de *Elena Fortún*.
En la isla embrujada, de Salvador Bartolozzi.
Estrenadas el 16-II-1930. Teatro de la Comedia.
6 representaciones.
Reseñas:
- -S/f., "Informaciones y noticias teatrales. Nuevo programa del Teatro Pinocho", *ABC* (18-II-1930).
- -Enrique Díez-Canedo, "Comedia. Teatro Pinocho.-Un estreno", *El Sol* (18-II-1930), p. 10.
- -S/f,. "Comedia. El teatro Pinocho", *El Liberal* (20-II-1930), p. 3.
- -S/f., "Dos estrenos del Teatro Pinocho", *Blanco y Negro*, 2023 (23-II-1930).

Taholí, Taholá y el brujo Pipirigallo, de Enrique Castillo
Estrenada el 6-III-1930. Teatro de la Comedia.
Reposición en el parque del Retiro (25-VII-1930).
8 representaciones.

Pipo Pipa y el gato Trespelos, "Cuento dramático" de Salvador Bartolozzi.
Estrenada el 25-XII-1930. Teatro Español.
Reposición en los teatros Avenida (25-XII-1932) y Beatriz (22-I-1933).
9 representaciones.
Reseñas:
- S/f., "Sección de rumores", *Heraldo de Madrid* (9-XI-1930), p. 7.
-S/f., "Los muñecos de Bartolozzi. *Pipo, Pipa y el gato Trespelos* aparecieron ayer tarde en el Teatro Español", *Ahora* (26-XII-1930).
-José Romero Cuesta, "Teatro de los niños. El Guignol Pinocho y el Teatro Pulgarcito", *Informaciones* (26-XII-1930), p. 3.
-S/f., "El Pinocho de Bartolozzi se presenta en el Español", *Heraldo de Madrid* (26-XII-1930), p. 7.
-S/f, "Teatro infantil", *La Nación* (26-XII-1930), p. 11.
-Luis G. de Linares, "Una interviú con los actores de Teatro Pinocho para niños en el Español", *Estampa*, 156 (27-XII-1930).
-Roberto Castrovido, "Teatralerías. Las funciones de Pascuas", *La Voz* (27-XII-1930), p. 2.
-E. D.-C., "Para el público infantil", *El Sol* (30-XII-1930), p. 5.
-Enrique González Fiol, "Para el público infantil del Teatro Español. Información sensacional. El terrible conflicto que le prepara a Bartolozzi unos muñecos de su guiñol", *Nuevo Mundo*, 1929 (9-I-1931).
-S/f., "Sección de rumores", *Heraldo de Madrid* (25-XI-1932), p. 5.
-P. Muñoz Delgado, "Guignol en el Avenida. *Pipo y Pipa y el gato Tres Pelos*, y Salvador Bartolozzi", *¡Tararí!* , 93 (1933).

Pipo y Pipa, Pinocho y Pulgarcito en la isla misteriosa, "Cuento de magia en dos actos y once cuadros", de Salvador Bartolozzi y Cipriano Rivas Cherif.
Estrenado el 11-I-1931. Teatro Español.
3 representaciones.
Reseñas:
-J.R.C., "En el Guignol Pinocho. *Pipo y Pipa y Pulgarcito en la isla misteriosa*", *Informaciones* (12-I-1931), p. 4.
-Hercé, "Español. Teatro Pinocho", *El Sol* (20-I-1931), p. 5.

Otras reseñas sobre el "Teatro Pinocho":
-Juan G. Olmedilla, "Las tardes de "Pinocho" en el Retiro. Cómo funciona, por dentro, el teatro de los niños", *Crónica*, 13-VIII-1930).
-*Un traspunte*, "Sobremesa y alivio de comediantes. Un nuevo esperpento de Valle-Inclán", *ABC* (27-XI-1930).
-*Un traspunte*, "Sobremesa y alivio de comediantes. Teatro de Marionetas", *ABC* (1-I-1931), p. 16.
-César González-Ruano, "Bajo la sonrisa de *La zapatera prodigiosa*. Margarita, Federico y Cipriano", *Crónica* (11-II-1931).
-S/f., "Sobremesa y alivio de caminantes", *ABC* (26-II-1931).
-Eduardo Marquina, "La labor de Margarita Xirgu en el Español", *ABC* (21-II-1931), p. 22.
-Eugenio Montes, "El teatro infantil y comedias de magia", *ABC* (6-V-1931).

Fotografías y dibujos del "Teatro Pinocho".

-*Nuevo Mundo*, 1876 (3-I-1930).
-*Blanco y Negro* (12-I-1930).
-*La Esfera*, 838 (25-I-1930).
-*Crónica* (13-VIII-1930).
-*Blanco y Negro*, 2097 (2-I-1931)
-*Nuevo Mundo*, 1929 (9-I-1931).
-*Estampa*, 156 (27-XII-1930).
-*Ahora* (25-XII-1932).
-*¡Tararí!*, 93 (1-I-1933).
-*Nuevo Mundo*, 1879 (24-I-1930): caricatura de Fresno.

Número de representaciones por temporada:

Temporada 1929-1930. Teatro de la Comedia: 23 representaciones.
Temporada de verano 1930. Parque del Retiro: 18 representaciones.
Temporada 1930-1931. Teatro Español: 8 representaciones.
Temporada 1931-1932 . Teatro Muñoz Seca: 4 representaciones.
Temporada 1932-1933. Teatros Avenida y Beatriz: 8 representaciones
Total: 7 estrenos. 61 representaciones.

2. Comedias infantiles de Magda Donato y Salvador Bartolozzi (1933-1936).

Pinocho vence a los malos, "Cuento fantástico en dos actos y nueve cuadros", de Salvador Bartolozzi.
Estrenada el 29-I-1933 en el teatro Beatriz.
Compañía de Josefina Díaz de Artigas y Manuel Collado.
Escenografía de Salvador Bartolozzi.
Reposición en el teatro Cómico (14-I-1934).
12 representaciones.
Reseñas:

-O., "Teatro para niños en el Beatriz. Se estrena con gran éxito infantil *Pinocho vence a los malos*", *Heraldo de Madrid* (30-I-1933), p. 5.
-Hercé, "Beatriz. *Pinocho vence a los malos*. Cuento escenificado de Salvador Bartolozzi", *Luz* (30-I-1933), p. 12.
-Melchor Fernández Almagro, "Espectáculos para niños; el estreno de Pinocho", *La Voz* (30-I-1933), p. 3.
-Bernardo G. de Candamo, "Novedades teatrales. *Pinocho vence a los malos*", *El Imparcial* (31-I-1933), p. 3.
-S/f., "Beatriz. Teatro para niños", *El Liberal* (31-I-1933), p. 8.
-M., "Los teatros. Beatriz. *Pinocho vence a los malos*", *La libertad* (31-I-1933), p. 5.
-S/f., "Beatriz. *Pinocho vence a los malos*, obra para niños, original de Salvador Bartolozzi", *El Sol* (31-I-1933), p. 12.
-A.M. "Beatriz. *Pinocho vence a los malos*", *ABC* (1-II-1933).
-Felipe Lluch Garín, "Teatro para niños. Pinocho", *Sparta*, 15 (4-II-1933).
-S/f., "Pinocho vence a los malos", *Estampa*, 267 (19-II-1933).
-*Un espectador de buena fe*, "*Pinocho vence a los malos*, en el Teatro de los niños", *Crónica* (26-II-1933).

Fotografías:

-*Ahora* (29-I-1933), p. 23.
-*ABC* (3-II-1933).
-*Sparta*, 15 (4-II-1933).
-*Estampa*, 267 (19-II-1933).
-*Blanco y Negro*, 2174(12-II-1933).

Pinocho en el país de los juguetes, "Comedia en un prólogo y dos actos divididos en ocho cuadros" de Magda Donato y Salvador Bartolozzi.
Estrenada el 12-III-1933. Teatro Beatriz.
Compañía de Josefina Díaz de Artigas y Manuel Collado.
Escenografía de Salvador Bartolozzi.
Reposición Teatro Cómico (21-I-1934).
9 representaciones.
Reseñas:
-S/f, "Beatriz. *Pinocho en el País de los juguetes,* de Magda Donato y Salvador Bartolozzi", *El Liberal* (14-III-1933), p. 8.
-S/f., "Información teatral. *Pinocho en el país de los juguetes*, en el Beatriz", *La Voz* (14-III-1933), p. 3.
Fotografías:
Ahora (31-III-1933), p. 2.
-Blanco y Negro, 2179 (19-III-1933).

Aventuras de Pipo y Pipa o la duquesita y el dragón, de Magda Donato y Salvador Bartolozzi.
Estrenada el 28-I-1934. Teatro Cómico.
Compañía de Josefina Díaz de Artigas y Manuel Collado.
Escenografía de Pitti Bartolozzi y Pedro Lozano.
12 representaciones.
Reseñas:
-S/f., "Teatro para niños. Ayer tarde se estrenó en el Cómico, con gran éxito, la graciosísima obra infantil "*Aventuras de Pipo y Pipa o La Duquesita y el Dragón*", de Magda Donato y Salvador Bartolozzi", *Heraldo de Madrid* (29-I-1934), p. 4.
-S/f., "Estreno de *Aventuras de Pipo y Pipa o La duquesita y el dragón* en el Cómico", *Ahora* (30-I-1934), p. 31.
-S/f., "Cómico. *Aventuras de Pipo y Pipa* o *La duquesita y el dragón*, de Magda Donato y Salvador Bartolozzi", *El Liberal* (30-I-1934), p.4.
-Juan Chabás, "Teatro para niños. Estreno de *Aventuras de Pipo y Pipa*, en el Cómico", *Luz* (31-I-1934), p. 6.
-S/f., "Pipo y Pipa en el teatro", *Estampa*, 318 (12-II-1934).
Fotografías:
-*Ahora* (31-I-1934), p. 2.
-*Estampa*, 318 (12-II-1934).
-*ABC* (15-II-1934).
-*Mundo Gráfico*, 1163 (14-II-1934).
-*Blanco y Negro*, 2266 (11-II-1934).

Pipo y Pipa en busca de la muñeca prodigiosa, de Magda Donato y Salvador Bartolozzi.
Estrenada el 18-III-1934. Teatro Cómico.
Compañía de Josefina Díaz de Artigas y Manuel Collado.
Escenografía de Pitti Bartolozzi y Pedro Lozano.
Reposición Teatro María Isabel, 5-III-1935.
19 representaciones.
Reseñas:
-Juan Chabás, "El teatro de los niños. Una nueva obra de Bartolozzi y Magda Donato", *Luz* (20-III-1934), p. 6.
-A.M., "Pipo y Pipa triunfan de nuevo en el escenario del Cómico", *El Liberal* (20-III-1934), p. 6.
Fotografías:

-*La Nación* (20-III-1934), p. 9.
-*Luz* (21-III-1934), p. 6.
-*Ahora* (23-III-1934), p. 2.

Pipo y Pipa contra Gurriato, "Comedia infantil" de Magda Donato y Salvador Bartolozzi.
Estrenada el 22-IV-1934, Teatro Cómico.
Compañía de Josefina Díaz de Artigas y Manuel Collado.
Escenografía de Pitti Bartolozzi y Pedro Lozano.
7 representaciones.
Reseñas:
-S/f., "Cómico. *Pipo y Pipa contra Gurriato*", *El Liberal* (27-IV-1934), p. 8.
-S/f., "Teatro Pinocho. *Pipo y Pipa contra Gurriato*", *Heraldo de Madrid* (30-IV-1934), p. 5.

Pipo y Pipa y los Reyes Magos, de Magda Donato y Salvador Bartolozzi.
Estrenada el 25 de diciembre. 1934. Teatro María Isabel.
Compañía del teatro María Isabel.
Escenografía de Pitti Bartolozzi y Pedro Lozano.
Reposición (15-XII-1935).
14 representaciones.
Reseñas:
-S/f., "*Pipo y Pipa y los Reyes Magos*", *ABC* (25-XII-1934), p. 49.
-S/f., "Estreno de *Pipo y Pipa y los Reyes Magos* en el María Isabel", *Ahora* (25-XII-1934), p. 31.
-S/f, "María Isabel. *Pipo y Pipa y los Reyes Magos*", *El Liberal* (25-XII-1934), p. 5.
-M.F.A. ,"María Isabel. *Pipo y Pipa y los Reyes Magos* ", *El Sol* (26-XII-1934).
Fotografías:
-*ABC* (27-XII-1934).

Pipo y Pipa en la boda de Cucuruchito, "Cuento infantil en dos actos divididos en un prólogo y doce cuadros" de Magda Donato y Salvador Bartolozzi.
Estrenada el 17 de enero 1935. Teatro María Isabel.
Compañía del teatro María Isabel.
Escenografía de Higinio Colmenero.
Reposición el 20-X-1935.
22 representaciones.
Reseñas:
-S/f., "María Isabel. *Pipo y Pipa en la boda de Cucuruchito*", *ABC* (22-I-1935), p. 41.
-S/f, "Estreno de *Pipo y Pipa en la boda de Cucuruchito* en el María Isabel", *Ahora* (23-I-1935), p. 27.
-S/f., "*Pipo y Pipa en la boda de Cucuruchito*", *Heraldo de Madrid* (21-I-1935), p. 6.
-S/f, "*Pipo y Pipa en la boda de Cucuruchito*", *El Liberal* (23-I-1935), p. 2.
-S/f., "María Isabel. *Pipo y Pipa en la boda de Cucuruchito*", *El Sol* (22-I-1935), p. 2.
Fotografías:
-*Mundo Gráfico*, 1212 (23-I-1935).

Pipo y Pipa en el fondo del mar o *El cascabel encantado*, de Magda Donato y Salvador Bartolozzi.
Estrenada el 24 de marzo 1935. Teatro María Isabel.
Compañía del teatro María Isabel.
Escenografía de Pitti Bartolozzi y Pedro Lozano.
12 representaciones.
Reseñas:
-S/f., "María Isabel. Comedia infantil", *ABC* (27-III-1935), p. 45.

-S/f., "Teatro infantil en el María Isabel. *Pipo y Pipa en el fondo del mar*, de Magda Donato y Bartolozzi", *Heraldo de Madrid* (29-III-1935), p. 8.
-S/f, "María Isabel. *Pipo y Pipa en el fondo del mar*", *El Liberal* (26-III-1935), p. 8.
-A.E. (Antonio Espina), "María Isabel. *Pipo y Pipa en el fondo del mar*, comedia infantil de *Magda Donato* y Salvador Bartolozzi", *El Sol* (26-III-1935), p. 2.
-S/f., "En el María Isabel. *Pipo y Pipa en el fondo del mar*", *La Voz* (26-III-1935), p. 3.
Fotografías:
-*ABC* (28-III-1935).
-*Ahora* (26-III-1935), p. 35.
-*Mundo Gráfico*, 1222(3-IV-1935).

Pipo y Pipa y el lobo Tragalotodo, "Comedia infantil en dos actos divididos en doce cuadros" de *Magda Donato* y Salvador Bartolozzi.
Estrenada el 7 de noviembre de 1935. Teatro María Isabel.
Escenografía de Pitti Bartolozzi y Pedro Lozano.
Compañía del María Isabel.
10 representaciones.
Reseñas:
-S/f. ,"Dos horas antes del estreno de *Pipo y Pipa y el lobo Tragalotodo*", *Heraldo de Madrid* (7-XI-1935), p.9.
-S/f., "Estreno de una comedia infantil", *ABC* (7-XI-1935), p. 50.
-Alberto Marín Alcalde, "Un estreno y un homenaje en el María Isabel", *Ahora* (8-XI-1935), p. 32.
-A.M., "Teatro infantil en el María Isabel. *Pipo y Pipa y el lobo Tragalotodo*, deliciosa comedia para niños y... para hombres", *Heraldo de Madrid* (8-XI-1935), p. 9.
-S/f., "Los teatros infantiles", *El Liberal* (13-XI-91934), p. 11.
-A.E. (Antonio Espina), "María Isabel. *Pipo y Pipa y el lobo Tragalotodo*, cuento escénico de *Magda Donato* y Salvador Bartolozzi", *El Sol* (8-XI-1935), p. 2.
-E. D.-C., "El María Isabel, para chicos y grandes", *La Voz* (8-XI-1935), p. 4.
Fotografías:
-*ABC* (14-XII-1935). Fotografías y caricatura de Ugalde.
-*Ahora* (9-XI-1935).
-*Heraldo de Madrid* (8-III-1935), p. 9. Caricatura de Del Arco.

Pipo y Pipa y los muñecos, "Cuento infantil en diez cuadros" de *Magda Donato* y Salvador Bartolozzi.
Estrenada el 29 de diciembre de 1935. Teatro María Isabel.
Compañía del María Isabel.
Escenografía de Pitti Bartolozzi y Pedro Lozano.
4 representaciones.
Reseñas:
-F., "Estreno de *Pipo y Pipa y los muñecos* en el Maria Isabel", *Ahora* (31-XII-1935), p. 31.
-J.G.O., *"Pipo y Pipa y los muñecos* de *Magda Donato* y Salvador Bartolozzi, deleitó ayer tarde al público infantil del María Isabel", *Heraldo de Madrid* (30-XII-1935), p. 9.
-S/f., "María Isabel. *Pipo y Pipa y los muñecos*", *El Liberal* (1-I-1936), p. 11.
Fotografías:
-*Ahora* (1-I-1936), p. 35.

Pipo y Pipa en el país de los borriquitos, de *Magda Donato* y Salvador Bartolozzi.
Estrenada el 12 de marzo de 1936. Teatro María Isabel.
Compañía del María Isabel.
Escenografía y figurines de Pitti Bartolozzi y Pedro Lozano.

12 representaciones.

Reseñas:

-S/f., "María Isabel: estreno de una comedia infantil", *ABC* (13-III-1936), p. 47.

-A.M.A., "Estreno de *Pipo y Pipa en el país de los borricos* en el María Isabel", *Ahora* (13-III-1936), p. 31.

-Javier Ortiz Tallo, "María Isabel. *Pipo y Pipa en el país de los borriquitos*, de *Magda Donato* y Salvador Bartolozzi", *El Debate* (13-III-1936), p. 4.

-S/f., "María Isabel. *Pipo y Pipa en el país de los borriquitos*", *Heraldo de Madrid* (13-III-1936), p. 9.

-S/f., "María Isabel. *Pipo y Pipa en el país de los borricos*", *El Liberal* (13-III-1936), p. 8.

-F. Miranda Nieto, "María Isabel. *Pipo y Pipa en el país de los borriquitos*, comedia infantil de *Magda Donato* y Salvador Bartolozzi", *El Sol* (13-III-1936), p. 5.

-H., "*Pipo y Pipa en el país de los borriquitos*", *La Voz* (13-III-1936), p. 4.

-Fotografías:

-*ABC* (13-III-1936).

-*Ahora* (13-III-1936), p. 35.

-*Heraldo de Madrid* (13-III-1936), p. 9. Caricatura de Del Arco.

Número total de representaciones:

Temporada 1932-1933. Teatro Beatriz : 17 representaciones.

Temporada 1933-1934. Teatro Cómico: 33 representaciones.

Temporada 1934-1935 . Teatro María Isabel: 45 representaciones.

Temporada 1935-1936. Teatro María Isabel: 35 representaciones.

Total: 11 estrenos. 130 representaciones.

Notas vol. IIII:

1 Frente a los escasos estudios que hasta la fecha han abordado la trayectoria de Bartolozzi como dibujante o escenógrafo, su literatura para niños ha tenido mejor fortuna: Carmen Bravo Villasante —"Un nuevo concepto del cuento infantil: Bartolozzi y Elena Fortún", en *El libro Español*, Noviembre 1958, pp. 585-590 e *Historia de la literatura infantil española*, 5º ed., Madrid, Doncel, 1983— y, posteriormente, Jaime García Padrino —en su imprescindible, *Libros y literatura para niños en la España Contemporánea*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Rupérez, 1992 (en adelante, por *Libros y literatura para niños*)— han situado con rigor la figura de Bartolozzi como uno de los creadores de la moderna narrativa infantil española, analizando con cierto detenimiento las características de su escritura y ordenando sus publicaciones. Ambos intervinieron en el homenaje celebrado en 1982 con motivo del centenario del nacimiento del dibujante, con dos conferencias, respectivamente, "El humorismo de Bartolozzi" y "Bartolozzi, el dibujante de los niños" luego publicadas en *Homenaje a Salvador Bartolozzi. 1882-1982*, Madrid, Asociación Española de Amigos del IBBY, 1983 (en adelante, citado como *Homenaje*. García Padrino ha realizado además el estudio preliminar para la edición en Miñón de *Aventuras Maravillosas de Pipo y Pipa* (1986-1988). También es interesante la "Nota preliminar" de Esther Benítez a la edición de Carlo Collodi, *Las aventuras de Pinocho*, Madrid, Alianza, 1972. Menos avanzado está el estudio de su teatro para niños, debido, sin duda, a la falta de textos publicados por Bartolozzi —objeto fundamental de los citados autores o de especialistas en teatro infantil como Cervera o Fernández Cambria—; tan sólo los recientes trabajos de Nieva de la Paz sobre Magda Donato —"Las escritoras españolas y el teatro infantil de preguerra: Magda Donato, Elena Fortún y Concha Méndez", *Revista de Literatura*, LV, 109, 1993, pp. 113-128 y *Autoras dramáticas españolas entre 1918 y 1936*, Madrid, CSIC, 1993— han abierto parcialmente el camino hacia el conocimiento de esta faceta fundamental en la trayectoria del dibujante.

2 P. Muñoz Delgado, "Guignol en el Avenida. *Pipo y Pipa y el gato Tres Pelos*, y Salvador Bartolozzi", *¡Tararí!*, 93 (1-I-1933).

3 Pueden verse las reseñas del acto en los números del 3 de enero de 1936 de diarios madrileños como *El Sol*, *Ahora* o *Heraldo de Madrid*. A propósito de la Exposición del Libro Infantil y del proceso de reconocimiento de la nueva narrativa para niños en el periodo republicano, véase: *Libros y Literatura para niños*, pp. 149-170.

4 Sobre la literatura para niños del periodo 1885-1905, véanse los capítulos correspondientes del estudio de García Padrino, *Libros y literatura para niños*, pp. 17-147.

5 El Instituto Escuela fue creado por decreto del Ministro de Instrucción Pública, el liberal Santiago Alba, en 1918. Significaba un paso más en los proyectos de la Institución Libre de Enseñanza tras la creación del Centro de Estudios Históricos y la Junta de Ampliación de Estudios (1907), la Residencia de Estudiantes y la Residencia para Señoritas (1915). El Instituto funcionaba bajo la tutela de la Junta, que delegó en el catedrático José Castillejo. Esteban Medina (*La lucha por la educación en España: 1770-1970*, Madrid, Ayuso, 1977, pp. 93-95) señala cómo la Institución ensayaba con el Instituto Escuela una fórmula para fundir las enseñanzas primarias y secundarias en un sólo ciclo y resolver el problema de la falta de continuidad de los distintos niveles educativos; se trataba de crear "un ciclo amplio que empezando en las primeras letras terminara a las puertas mismas de la universidad, con lo que el bachillerato se considera, en vez de la etapa de preparación para el ingreso en la universidad, como continuación de la enseñanza primaria, primando a esta sobre la superior, o, lo que es igual, permitiendo el acceso a los estudios medios a la inmensa mayoría de los jóvenes del país". A propósito del funcionamiento del centro resulta interesante el testimonio de uno de sus primeros alumnos y compañero de las hijas de Bartolozzi, José Ruiz-Castillo Basala (*El apasionante mundo del libro. Memorias de un editor*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1986, pp. 156-171); El hijo del editor Ruiz-Castillo confirma la presencia en el Instituto de los hijos intelectuales y literatos como Ortega y Gasset, Américo Castro, Menéndez Pidal, Blas Cabrera, Eugenio D'Ors, Pérez de Ayala, Valle-Inclán, de periodistas como José María Salaverría o Luis Bello y de artistas como Sancha, Bagaría o Juan de Echeverría, entre otros; también atrajo a las familias de reputados profesionales liberales y de algunos destacados industriales y comerciantes madrileños.

6 Víctor García Hoz hace referencia a los libros habitualmente utilizados en las escuelas primarias: los Catecismos de los Padres Astete y Ripalda o los libros de lectura y enciclopedia *Juanito* de Parravicini o su correspondiente para niñas, *Flora*, de Pilar Pascual de Sanjuán. Se busca en ellos la síntesis perseguida por la educación tradicional: niños "santos, sabios, sanos y sociales" (*La educación en al España del siglo*

XX, Madrid, Rialp, 1980, pp. 37-38 y 230-233). Sobre estos libros y su influencia en la literatura española de la época, véase: *Libros y literatura para niños*, pp. 21-28; García Padrino analiza además otros modelos, desde el patrón aristocrático de *Las aventuras de Telémaco* de "Fenelón" a la alternativa libertaria de *Las aventuras de Nono*, de Jean Grave, propuesto por la Escuela Moderna de Ferrer Guardia. A propósito del problema de la educación en el periodo, véanse junto a los estudios de Medina y García Hoz: Yvonne Turín, *La educación y la escuela en España de 1847 a 1902: liberalismo y tradición*, Madrid, Aguilar, 1967.

7 Por supuesto, Bartolozzi parece guiarse por la intuición y carece de los instrumentos que la moderna pedagogía brinda a la literatura infantil actual. Al respecto, en ningún momento discierne los grupos de edad a los que dirige sus productos; no obstante, pudiéranse identificarse su público con el sector encuadrado en la educación primaria y los primeros años de la educación secundaria de su época. En su edición de *Aventuras Maravillosas de Pipo y Pipa*, la editorial Miñón las incluye en la colección Las Campanas, dirigida a lectores comprendidos entre 6 y 14 años, indicando su idoneidad preferentemente desde los 6 a los 9.

8 *Colorín de la Isla*, "Guiñol en la Comedia", *Crónica* (15-XII-1929).

9 Cito la "Advertencia preliminar" de *Ramonismo*, Madrid, Calpe, 1923, p. 5.

10 Carmen Bravo-Villasante, "Prólogo" a Manuel Abril, *Totó, Tití, Loló, Lilí, Frufrú, Pompoff y la señora Romboedro y otros cuentos para niños*, Palma de Mallorca, Biblioteca de Cuentos Maravillosos, José J. de Olañeta, 1995, pp. VII y IX. A propósito de la narrativa para niños de Manuel Abril, véase también: *Libros y literatura para niños*, pp. 296-306, 374-379 y 469-470.

11 La dedicación del propio Gómez de la Serna a la literatura infantil fue ocasional y, aunque valiosa por su acercamiento a la realidad de la psicología del niño, carece en cierta forma de un lenguaje apropiado para el niño. Ramón intentó estrenar *Cuento de Calleja* en el "Teatro de los Niños" de Benavente (véase, al respecto: Agustín Muñoz-Alonso, *Ramón y el teatro (la obra dramática de Ramón Gómez de la Serna)*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1993, pp. 56-59) y publicó, con ilustraciones de Barradas, los cuentos *Por los tejados* y *En el bazar más suntuoso del mundo*, Madrid, Calpe en 1924 (*Libros y literatura para niños*, pp. 322-326). Entre los pombianos, el autor más destacado y prolífico fue junto a Bartolozzi y Manuel Abril, Antonio Robles Soler, *Antoniorrobles*, a propósito del cual debe verse: *Libros y literatura para niños*, pp. 379-398 y 486-489.

12 A propósito de la cabalgata de Reyes Magos de 1935, puede verse la fotografía de portada de *Ahora* (6-I-1935) y una humorística reseña del propio *Antoniorrobles*, "Después de la fiesta de los niños. Reacciones de un Rey Mago", *Ahora* (14-I-1935).

13 Sobre los cuentos para niños de "Fernán Caballero", véase: *Libros y literatura para niños*, pp. 75- 81.

14 A propósito de la narrativa para niños del autor de *Pequeñeces*, véase: *Libros y literatura para niños*, pp. 81-93 y Carmen Bravo-Villasante, "Prólogo" a *Pelusa*, Palma de Mallorca, Biblioteca de Cuentos Maravillosos, José J. de Olañeta, 1990 (edición ilustrada por Pitti Bartolozzi). Juan Valera publicó sus cuentos maravillosos en los volúmenes *Florilegio de cuentos, leyendas y tradiciones* (1860) y *Cuentos y diálogos* (1871); e incluyó *en De varios colores* (1898) los cuentos japoneses *El espejo de Matsuyama* y *El pescadorcito Urashima* (véase: *Libros y literatura para niños*, pp. 93-98 y 491; Lily Litvak *España 1900. Modernismo, anarquismo y fin de siglo*, Barcelona, Anthropos, 1990, p. 41 y Ángeles Ezama Gil, "El cuento japonés en la literatura española: primeras traducciones. De la traducción a la invención", *Notas y Estudios Filológicos*, 9, 1994, pp. 92-104).

15 A propósito de la recepción en España de los cuentos de Grimm y Andersen, véanse: Carmen Bravo-Villasante y Manuel F. García, *II Centenario de los hermanos Grimm*, Madrid, Asociación Española de Amigos de IBBY, 1985 y Carmen Bravo-Villasante, "Prólogo" a Hermanos Grimm, *El rey de la montaña de oro y otros cuentos*, Palma de Mallorca, Biblioteca de Cuentos Maravillosos, José J. de Olañeta, 1985.

16 Manuel Abril exalta el valor fecundo del folklore infantil como manifestación viva de la tradición en un artículo de 1915 titulado "Los cuentos de niños" (*Por Esos Mundos*, 240, I-1915, pp. 71-77); destaca las narraciones de *Las mil y una noches* y las figuras de Perrault, Grimm y Andersen, aunque con ciertas reservas ante la producción del danés por lo que considera excesiva literaturización de sus cuentos. Mucho más expresivo es su rechazo a la literatura de Andersen en un artículo posterior ("Los que tuvieron diez años... hace ochenta", *Buen Humor*, 436, 6-IV-1930), cuyo tono remite a los postulados de Bartolozzi a propósito de la especificidad del lector infantil; reconociendo la calidad literaria de la obra del cuentista danés, Abril rechaza su idoneidad como lectura para niños:

"Nosotros protestamos porque es que nos ponemos por las nubes cada vez que recordamos las jugadas que nos han hecho de niños.

A los niños hay que enseñarles reglas de urbanidad —y nos enseñan unas cosas que luego no hace nadie de mayor— [...] A los niños había que enseñarles a leer, y les daban los cuentos de Andersen...

¿Esto qué quiere decir? Pues quiere decir, señores, que lo que nos dan a los niños son todas aquellas cosas que se les antojan a los padres... y encima de que ellos las quieren nos las achacan a nosotros... [...] Si ellos, allá en su infancia, se divirtieron con ellas, que se vistan de marinero, que se pongan calcetines, que se encasqueten la gorra de plato y se vayan cogiditos de la mano, a llevar en procesión, una cinta del estandarte en recuerdo del gran hombre.

Nosotros, los niños de verdad, nos quedaremos por acá jugando al "foot-ball", al guá al chito o a carambolas..."

[17] Carmen Bravo-Villasante destaca la labor de la Sociedad de Folklore Español, fundada en 1881 por Antonio Machado Álvarez y su *Biblioteca de tradiciones populares*, en la que se incluyeron muestras del folklore infantil español, poesías y juegos de niños; en el campo de la recopilación de juegos tradicionales subraya los estudios de Sergio Hernández Soto o Joan Amades ("Estudio preliminar" a P. Santos Hernández, *Juegos de los niños en las escuelas y colegios*, Palma de Mallorca, José de Olañeta, 1986). A propósito de la poesía folklórica, García Padrino destaca la filiación del citado libro de Fernando Llorca con la labor erudita de Rodríguez Marín, Eugenio Olavarría o el citado Sergio Hernández (*Libros y literatura para niños*, pp. 212-215).

[18] La popularidad de la obra de Emilio Salgari fue constante desde su difusión a partir de 1885 en los fondos de Calleja, y sólo igualada por los libros de Julio Verne. Puede ser significativa una entrevista a un responsable de la Biblioteca Nacional, publicada en 1928 por *Nuevo Mundo*: el funcionario señala las preferencias de los niños y jóvenes durante las vacaciones escolares: "Julio Verne y Emilio Salgari, sobre todo. Es tal el número de peticiones que diariamente se hacen de novelas suyas, que hemos tenido que poner sobre la pared la lista de sus obras con las correspondientes signaturas, para que los muchachos no tengan necesidad de consultar los catálogos o de ir al Índice"; más adelante añade, que son estos mismos títulos los solicitados por los lectores durante el resto del año. Para entonces también la colección de Pinocho de Bartolozzi era también lectura habitual; así, el entrevistado apunta: —"Se piden mucho también las ediciones de Calleja. Sobre todo el *Pinocho* [...]" (José Montero Alonso, "¿Qué leen los niños en sus días de vacaciones?", *Nuevo Mundo*, 1774, 20-I-1928). García Padrino señala entre las tentativas de adaptar las novelas de Verne, con un afán de divulgación científica y sentido instructivo, la novela para niños *El foco eléctrico* (1895), de Muñoz Escámez, autor de numerosos cuentos y traducciones para la Biblioteca Calleja (*Libros y literatura para niños*, pp. 117-119). Por su parte, Carmen Bravo Villasante ("El humorismo de Bartolozzi", en *Homenaje*, pp. 12-13) señala, sin fechar, los títulos de algunas de las novelas de Salgari cuyas portadas realizó para Calleja el propio Bartolozzi: *El hombre de fuego*, *Los dos rivales*, *Las panteras de Argel*, *El filtro de los califas* o *Sandokan*.

[19] Sobre la labor editorial de Bastinos y Calleja, véase: *Libros y literatura para niños*, pp. 28-37.

[20] La desaparición de los archivos de la editorial, así como algunas de sus peculiares prácticas —como la falta de fecha en muchas de sus ediciones— dificultan el imprescindible estudio sobre sus fondos. Si bien no hay constancia precisa del comienzo de la colaboración de Bartolozzi en la editorial, María del Mar Lozano apunta la pronta vinculación del artista desde su regreso de París en 1907, como ilustrador de novelas de Emilio Salgari ("La colección de dibujos de Salvador Bartolozzi en el Museo Municipal de Madrid", en *Madrid en el contexto de lo Hispánico en la época de los descubrimientos*, Madrid, Universidad Complutense, 1994, T. I., p. 529). Su presencia puede confirmarse con mayor seguridad alrededor de 1911 o 1912, cuando comienza a ilustrar con regularidad los números de La Novela de Ahora y realiza la portada de *Aventuras de Pinocho*. Bravo-Villasante señala algunos títulos ilustrados por el artista, ya en 1916, como *Clarafrente*, publicada en los Cuentos de Calleja en Colores, o los cuentos *La princesa tímida*, *El hada del brezal* y *La venganza del enano Bulfstroll* ("El humorismo de Bartolozzi", en *Homenaje*, p. 6).

[21] García Padrino señala cuatro etapas en la existencia de la editorial: fundada por Saturnino Calleja Fernández en 1873, éste impulsó su expansión hasta su muerte en 1915; desde 1915 a 1928 la dirección de Rafael Calleja se caracterizó por un esfuerzo de modernización técnica y estética y renovación de sus fondos; desde 1928 a 1936 su hermano Saturnino orientó la empresa con criterios más comerciales; finalmente, en la postguerra vivió una difícil continuidad hasta su definitiva desaparición en los años cincuenta.

[22] Cf. nota 20, vol. I.

[23] Con cierta ironía, Enrique Díez-Canedo reseñó en *España* otra conferencia en la que Rafael Calleja defendía el papel de los editores con criterios similares a los de don Saturnino —"ellos crean la educación y de la educación nace la cultura"—, y arremetía contra los escritores —"Lo que pasa es que el editor, en cuanto gana por dos, gasta uno y guarda uno, y el escritor, en cuanto gana cuatro, gasta ocho"; Díez-Canedo satiriza el criterio simplista de Calleja y su pretensión moralizadora, fuera de lugar ante la triste realidad de la mayoría de los autores españoles ("Vida literaria. Editores y escritores", *España*, 25-III-1922, pp. 11-12).

[24] Véase, *Libros y literatura para niños*, pp. 34-36. García Padrino destaca la variedad y amplitud del catálogo de libros para niños de Calleja, con más de mil títulos repartidos en diecisiete distintas colecciones —sin contar las de carácter estrictamente pedagógico— a la altura de 1911; señala la cuidada presentación de sus productos de lujo, las "Biblioteca Perla", "Biblioteca Ilustrada para Niños" o "Biblioteca Enciclopédica", y los diferentes formatos en los que se publican los "Cuentos de Calleja" para hacerse asequibles a la economía de distintos sectores de lectores. A propósito de la ilustración gráfica en la editorial se ha ocupado Enriqueta Albizua Huarte, *La editorial Calleja y las ilustraciones en los cuentos infantiles*, Memoria de licenciatura, Facultad de Geografía e Historia, Sección Arte, Universidad Complutense, 1983.

[25] En las páginas de *Nuevo Mundo*, José Montero pondera el renovado esfuerzo editorial de los sucesores de don Saturnino y subraya la calidad y variedad de sus productos para niños: "Ya no son los cuentos de Calleja aquellos folletos diminutos que conocimos todos hace algunos años. En la actualidad se publican dos magníficas series, de exquisito buen gusto y de lujo no superado hasta ahora en obras de su género. Sus primorosas cubiertas, las guardas, el papel, los dibujos en color, todo supone un verdadero alarde editorial, que iguala y aun supera los esfuerzos que en esta clase de publicaciones se han hecho hasta ahora en Londres y en Berlín. Además de estas valiosas colecciones, sigue publicándose la conocida serie de Cuentos de Calleja, caudal inagotable, formado por diez series diferentes de distintos tamaños y precio, encanto de varias generaciones infantiles" ("La casa editorial Calleja", *Nuevo Mundo*, 29-VI-1917). Puede verse, también: Emilio F. de Asensi, "El mundo literario de los niños. Saturnino Calleja, propulsor en España de los cuentos infantiles", *La Estafeta Literaria*, 22 (28-II-1945); entrevista de escaso interés, en la cual Saturnino Calleja hijo recuerda los primeros pasos de la labor de su padre.

[26] Para la fechas de los números de la colección remito en principio a las señaladas como primera edición en la bibliografía incluida por García Padrino en *Literatura y libros para niños*, pp. 475-477. No obstante, dicha bibliografía resulta anormalmente incompleta —faltan por reseñar hasta dieciocho números de la colección, sin ninguna indicación al respecto— e incurre en algunos errores en las fechas. La colección consultada para el presente estudio, la de la Biblioteca Nacional, tampoco aporta la claridad suficiente puesto que, además de ser también incompleta, los números proceden de las sucesivas reediciones que Calleja realizó desde 1920 hasta los años cuarenta, y sólo en algunos casos se indica la fecha de publicación.

[27] Resulta significativo el hecho de que en la "Serie Pinocho" (1917-1924) —en la que Bartolozzi todavía no ha alcanza suficiente madurez en su escritura— apenas recurra a la publicación de las aventuras en dos distintas entregas; tan sólo en los dos primeros *Pinocho emperador* y *Pinocho I "El cigüeño"* (1917) y en *Pinocho en el país de los hombres gordos* y *Pinocho en el País de los hombre flacos* (1920); por contra, en la "Serie Pinocho contra Chapete" lo explota sistemáticamente: de las veintitrés narraciones doce corresponden a un número único y el resto se publican en dos entregas.

[28] A propósito de la colección, véanse: García Padrino, "El dibujante de los niños", en *Homenaje*, pp. 33-40 y *Libros y literatura para niños*, pp. 348-360; Carmen Bravo-Villasante, "El humorismo de Bartolozzi", en *Homenaje*, pp. 7-22 e *Historia de la literatura infantil española*, *op. cit.*, pp. 169 y ss., y Maria Esther Benítez, "Nota preliminar" a Carlo Collodi, *Las aventuras de Pinocho*, Madrid, Alianza, 1990, pp. 26-32.

[29] La versión de Rafael Calleja puede verse en: Carlo Collodi, *Aventuras de Pinocho*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, 1992, con "Prólogo" de Carmen Bravo-Villasante.

[30] Maria Esther Benítez, *op.cit.*, pp. 26-27.

[31] La citada edición de Olañeta (p. 174) reproduce este final alterado; puede confrontarse con la versión de María Esther Benítez en su traducción del cuento de Carlo Collodi, *op. cit.*, p. 219.

[32] Esta composición se repite en las portadas de *Pinocho, Emperador*, *Pinocho en la China* y *Viaje de Pinocho a la Luna*.

[33] María Esther Benítez ("Nota preliminar" a *op. cit.*, pp. 26-27) señala las siguientes: "[...] a Pinocho le gustaba el circo de una manera extraordinaria, a pesar de los malos recuerdos que tenía de cuando fue pollino"(*Pinocho domador*, cap. I); "[...] aquel bacalao que conociste hace tiempo en el vientre del tiburón [...]" (*Pinocho en el fondo del mar*, cap. I) ; "Y Pinocho, sin hacer más caso del viejecito que del grillo parlante, siguió su camino" (*Pinocho en Jauja*, cap. I).

[34] Véase el sugestivo "Prólogo" de Rafael Sánchez Ferlosio a la edición de *Las Aventuras de Pinocho* en Alianza (*ibídem*, pp. 7-16): el autor censura la obra de Collodi por su fondo moralizador y, en general, ataca el "lenguaje del colonizador" de la literatura para niños; a juicio del prologuista —que no alude en ningún momento a la obra de Bartolozzi— el Pinocho de Collodi se ajusta al modelo de las "novelas de redención" y fracasa tanto por su intención explícitamente moralizadora, como por la falsedad artística que supone la metamorfosis final del muñeco en niño.

[35] *Pinocho, Emperador*, cap. I. La identificación con el lenguaje de don Quijote se repite en el mismo capítulo: "Aquí, pensó nuestro Pinocho, encontraré, sin duda, aventuras de esas que he leído en mis libros. Aquí conquistaré fama y demostraré el valor de mi brazo. Aquí, el nombre de Pinocho adquirirá la admiración y entusiasmo...".

[36] *Pinocho, detective*, cap. I.

[37] *Pinocho, detective*, cap. VIII. A propósito de la difusión del género en España, véase: José Enrique Serrano Asenjo, *Ramón y el arte de matar (El crimen en las novelas de Gómez de la Serna)*, Caja General de Ahorros de Granada, Granada, 1992, pp. 27-58 y Salvador Vázquez de Parga, *La novela Policiaca en España*, Madrid, Ronsel 1993, pp. 17-85.

[38] *Pinocho, inventor*, cap. II.

[39] *Pinocho en el fondo del mar*, caps. III y V.

[40] *Pinocho en la China*, cap. V. En *Pinocho en el País de los hombres gordos* el héroe se ve sometido a un aprieto semejante: la princesa Redondita "le puso en el pelo un magnifico lazo de seda azul; pero debemos confesar que esta atención le hizo poca gracia a Pinocho, porque tal adorno le parecía indigno de un héroe de su categoría" (cap. III).

[41] *Chapete reta a Pinocho*, cap. 1.

[42] Emiliano Ramírez Ángel, "Drama en un bazar", *Por esos mundos*, 202 (XII-1911), pp. 951-959. Respecto a las coincidencias entre ambos textos, resulta significativo el epígrafe del capítulo II del cuento de Bartolozzi: "Una tragedia en un bazar", u otros detalles como el propio espacio y la actitud de los juguetes humanizados

[43] Tanto Bartolozzi como Ramírez Ángel se remiten finalmente al cuento de Andersen. En la escena segunda de "Drama en un bazar" Arlequín lee a los demás juguetes una carta de una antigua compañera, la Pepona, que refiere sus desdichas desde el hogar de los niños que la compraron: la muñeca había escuchado contar a los niños el cuento de Andersen, *El soldadito de plomo*, y temía sufrir las mismas penalidades; la carta conmueve a los muñecos y les impulsa a escapar del bazar para huir a tan cruel destino.

[44] *Chapete reta a Pinocho*, cap. III.

[45] *Ibídem*, cap. IV.

[46] *Pinocho bate a Chapete*, cap. I.

[47] *Libros y literatura para niños*, p. 351.

[48] Las citas corresponden respectivamente a: *Chapete va por lana*... (cap. III); *Chapete en la isla de los animales* (cap. III) y *Chapete cazador de cabelleras* (cap. IV).

[49] S/f., "¡Un hallazgo estupendo y sensacional! El verdadero origen de PINOCHO. PINOCHO es obra de un niño. Héroe y grande desde la cuna", *Pinocho*, 16 (7-VI-1925). Curiosamente, el anteriormente citado análisis de Sánchez Ferlosio coincide con los planteamientos del presente texto de Bartolozzi, e incluso con su tono; así, censurando la conclusión del cuento de Collodi, afirma Sánchez Ferlosio: "El autor miente: ese niño no es Pinocho ¡qué lo va a ser!, ese niño es un vil sustituto, un impostor" [...] "Pinocho nace muñeco de madera; esa es su prístina y por lo tanto, auténtica figura. De que la pierda, hermosa o fea — sea por cirugía estética o por cirugía pedagógica— jamás podrá hacerse un premio" (*op.cit*., pp. 15-16).

[50] "El nacimiento de Pinocho. Cuento de Calleja en Colores", *Pinocho*, 19 (5-VII-1925). Este cambio de origen afectó igualmente en las posteriores reediciones de la colección al primero de los números, *Pinocho*,

Emperador cuyo comienzo incluyó desde entonces un nuevo añadido: "Desde que Pinocho, el humilde y grotesco muñeco de madera, salió de la fábrica de juguetes convertido en gallardo y arrogante personaje, su vida había sido una serie continuada de buenas obras" (puede verse en la reedición de 1932); al mismo tiempo, parece previsible que en las ediciones posteriores a 1925 del cuento de Collodi, se suprimiera aquel postizo final que remitía a las aventuras del Pinocho español.

51 "El nacimiento de Pinocho. Cuento de Calleja en Colores", *Pinocho*, 17 (14-VI-1925).

52 Para un intento de clasificación de la colección, parece conveniente atenerse a la división que realiza el mismo autor en dos series bien diferenciadas, para situar en cada una los distintos episodios de acuerdo con los motivos dominantes. Jaime García Padrino (*Libros y literatura para niños*, p. 355-356) ensaya una clasificación temática del conjunto de la colección que puede resultar algo confusa, distinguiendo cinco apartados básicos: 1) presentación y caracterización de los protagonistas centrales: *Pinocho, Emperador*, *El nacimiento de Pinocho, Chapete reta a Pinocho* y *Pinocho bate a Chapete*; 2) aventuras de corte clásico, planteadas como juegos literarios sobre creaciones de autores bien conocidos: *Pinocho en la Luna*, *Pinocho en la isla desierta*; *Pinocho, detective, Pinocho en el país de los hombres gordos* y *Pinocho en el país de los hombres flacos, Chapete cazador de cabelleras*, *Chapete invisible, Viaje de Pinocho al centro de la tierra* y *Pinocho, Sherlock Holmes*; 3) peripecias ambientadas en escenarios exóticos, con una caracterización cargada de tópicos: *Pinocho, al Polo Norte, Pinocho en la India, Pinocho en la China*, *Pinocho en el Planeta Marte* ; 4) aventuras en ambientes tradicionales, propios del mundo imaginario de los cuentos infantiles: *Pinocho y la Reina Comino, Pinocho en Jauja, Pinocho en Babia, Chapete en la isla de los muñecos, Chapete en guerra con el País de la Fantasía, Pinocho se transforma en bruja*, *Pinocho y los tres pelos del mago Filomén*, *Chapete y el príncipe malo, Pinocho y el príncipe bueno*, *Pinocho en el país de las Mentirijillas* y *Chapete en la isla del Baile y la risa*; y 5) peripecias de corte actual, relacionadas con los avances de la técnica, las costumbres sociales o los deportes: *Pinocho, inventor*, *Pinocho, futbolista, Pinocho boxeador y Pinocho, Chapete y los reyes magos*. El propio García Padrino parece dar un carácter provisional a dicha clasificación, ciertamente indeterminada, en la cual varios de los títulos pudieran intercambiarse de un apartado a otro; por ejemplo, es discutible que *Pinocho, inventor*, aluda a los avances de la técnica, y su puesto correspondería estrictamente al apartado cuarto, junto a otras parodias del cuento tradicional infantil.

53 Pío Baroja, *Paradox, rey*, Madrid, Espasa-Calpe, 1991. Como se indicó, Antonio Espina en su biografía alude entre las preferencias de Bartolozzi, la narrativa de Baroja.

54 *Pinocho I, "El cigüeño"*, cap. I-II.

55 *Ibídem*, cap. II

56 *Pinocho, Emperador*, cap. V.

57 *Ibídem*, cap. II.

58 *Viaje de Pinocho a la Luna*, cap. I.

59 *Ibídem*, cap. III.

60 *Pinocho en la isla desierta*, cap. I.

61 *Ibídem*, cap. I.

62 *Ibídem*, cap. II.

63 *Ibídem*, cap. III.

64 *Ibídem*, cap. IV.

65 *Ibídem*, cap. V.

66 *Pinocho, al Polo Norte*, cap. I.

67 Emilio Salgari, *Un viaje al Polo*, La Novela de Ahora, núm. 173-174.

68 *Pinocho al Polo Norte*, cap. IV.

69 *Ibídem*, cap. VI.

70 *Pinocho en el fondo del mar*, cap. I.

71 *Ibídem*, cap. III.

72 Según la clasificación de las distintas formas de cuentos folklóricos propuesta por Stith Thompson, el tipo de cuento tradicional al que remiten los señalados relatos de Bartolozzi es el cuento maravilloso o cuento de

hadas, que define con cierta precisión el término alemán *Märchen*: "un cuento bastante largo que contiene una sucesión de motivos o episodios. Lo transporta a uno a un mundo irreal sin localización o caracteres definidos, y está lleno de los maravilloso. En esta tierra del nunca jamás, humildes héroes matan adversarios, llegan al trono y se casan con princesas" (*El cuento folklórico*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1972, p. 31). A propósito del género pueden verse distintas aproximaciones críticas: Georges Jean, *El poder de los cuentos*, Barcelona, Pirena, 1988, Rosa Alicia Ramos, *El cuento folkórico, una aproximación a su estudio*, Madrid, Pliegos, 1988 o Hugo Cerdá Gutiérrez, *Ideología y cuentos de hadas*, Madrid, Akal, 1985.

73 *Pinocho en la China*, cap. I.

74 *Pinocho en la India*, cap. I.

75 *Ibídem*, cap. VI.

77 *Pinocho en el país de los hombres flacos*, cap. VII.

78 *Pinocho en el país de los hombres gordos*, cap. II.

79 *Ibídem*, cap. V.

80 *Ibídem*, cap. VI.

81 *Pinocho en el país de los hombres flacos*, cap. VI.

82 *Pinocho, domador*, cap. VI.

83 Sobre dichas fuentes, pueden verse, entre otros, el estudio clásico de Eugenio Asensio, *Itinerario del entremés*, Madrid, Gredos, 1965.

84 *Pinocho en Jauja*, cap. IV.

85 *Ibídem*, cap. V.

86 *Pinocho y la reina Comino*, cap. I.

87 *Ibídem*, cap. V.

88 *Ibídem*, cap. VIII.

89 *El falso Pinocho*, cap. III.

90 *El triunfo de Pinocho*, cap. III.

91 *Chapete en guerra con el país de la Fantasía*, cap. I.

92 *Ibídem*, cap. V.

93 *Chapete y el príncipe malo*, cap. II. Bartolozzi parodia muy libremente *el Cuento de los príncipes Fatal y Afortunado* de Mme. Beaumont; a propósito de dicha autora, y de la temprana recepción en España (1773) de *su Magasin des Enfants*, véase: Ángela Olalla Real, *La magia de la razón (investigaciones sobre los cuentos de hadas)*, Granada, 1989.

94 *Ibídem*, cap. I.

95 *Pinocho y el príncipe bueno*, cap. III.

96 Carmen Bravo Villasante, "El humorismo de Bartolozzi", en *Homenaje*, pp. 12-13.

97 *Chapete en la isla del baile y la risa*, cap. I.

98 *Viaje de Pinocho al centro de la tierra*, cap. I.

99 *Ibídem*, cap. IX.

100 *Los tres pelos del mago Filomén*, cap. I.

101 *Pinocho en el planeta Marte*, cap. VI.

102 *Chapete va por lana...*, cap. II.

103 *Chapete invisible*, cap. V. La invisibilidad es un motivo con tradición en los cuentos maravillosos —véase, por ejemplo *El rey de la montaña de Oro* de los hermanos Grimm—; no obstante, el cuento de Bartolozzi se remite también, al aludir al origen científico de la fórmula de Chapete, al relato de H. G. Wells, *El hombre invisible* (1897). A propósito de la recepción en España del autor inglés, véase: José-Carlos Mainer, "Una paráfrasis de H. G. Wells en 1909 y algunas notas sobre la fantasía científica en España", en Leonardo Romero Tobar (ed.), *La recepción del texto literario*, Madrid, Casa de Velázquez-Universidad de Zaragoza, 1988.

104 *Pinocho se hace pelícano*, cap. V.

105 Sobre el dicho proverbial, véase: José María Iribarren, *El porqué de los dichos*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1995, pp. 39-40.

105 *Las jugarretas de Chapete*, cap. I.

106 *Ibídem*, cap. VI.

107 *Chapete, bandolero*, cap. I. Las andanzas de Los Siete niños de Ecija fueron un motivo muy difundido por la narrativa popular del siglo XIX; al respecto, véase: José María Iribarren, *op. cit.*, pp. 165-166. Bartolozzi se atiene a la tradición del siete como número invariable de miembros de la partida y parodia los apodos de célebres bandoleros de la época —el Ojitos, Tirria, Cara Hereje o Tragabuches— en sus personajes Masca el Aire, Pecho Rojo, Rompe Huesos o Diente de León. A propósito del fondo histórico, Iribarren remite a: Narciso Campillo, *El bandolerismo. La España del siglo XIX*, Madrid, 1887.

108 *Pinocho, Chapete y los Reyes Magos*, cap. V.

109 Ramón Gómez de la Serna, "Gravedad e importancia del humorismo", *op. cit.*, pp. 350 y 356.

110 *Pinocho en Jauja*, cap. IV.

111 *Los tres pelos del mago Filomén*, cap. X.

112 *Chapete y el príncipe malo*, cap. I.

113 *Pinocho caza un león*, cap. VII.

114 *Pinocho en el país de los hombres gordos*, cap. III.

115 *Pinocho y la reina Comino*, cap. VIII.

116 *Pinocho en el fondo del mar*, cap. I.

117 *Pinocho y la reina Comino*, cap. VI.

118 *Chapete en la isla de los animales*, cap. VII.

119 *Pinocho y el príncipe bueno*, cap. IV.

120 *El falso Pinocho*, cap. III.

121 *Ibídem*, cap. IV.

122 *Pinocho, Emperador*, cap. I.

123 *Pinocho en la India*, cap. IV.

124 *Viaje de Pinocho a la Luna*, cap. I.

125 *Pinocho en el fondo del mar*, cap. I.

126 *Pinocho en el planeta Marte*, cap. IV.

127 *Pinocho en Babia*, cap. I.

128 *Chapete en guerra con el país de la Fantasía*, cap. III.

129 *Pinocho en el planeta Marte*, cap. VIII.

130 *Chapete en la isla de los animales*, cap. I.

131 José María Iribarren (*op. cit.*, p. 277) apunta respecto al personaje: "*La pájara pinta* es un juego de prendas que estuvo muy en boga hace siglos. En las primeras ediciones del Diccionario de la Real Academia se le define y explica así: "Juego que se usa para divertirse en las visitas, y se hace entre un número de personas sentadas en rueda, que cada una toma su color (elige un color), y el que gobierna el juego pregunta a uno: *¿Dónde pica la pájara pinta?*, y el preguntado responde: *En tal color pica*, y el que tiene este color debe responder: *Ox, que no pica*, y preguntado aquel: *Pues ¿donde pica?*, responde a otro color. Esto se ejecuta con alguna celeridad, y el que no responde tan pronto, paga una pena. Quevedo alude a este juego cuando escribe: Que los azules y verdes/huelen a pájara Pinta". En su novela, Antonio Espina caracteriza al personaje: "[...] era el pájaro frívolo que tenía la humanidad para sus niños y para sus biombos teatrales", "noble y leal", "indiscreto y pueril", "acostumbrado a los velivolismos jocundos de la fantasía de los niños, y a los espacios azules"; en su novela, la Gran Guerra transforma su personalidad: "Dejó de acudir al llamamiento de los niños y de posarse al lado del pelícano y del dragón amarillo, en el biombo del gabinete" (*Pájaro Pinto*, Madrid, Libertarias-Prodhufi, 1992, pp. 15-19).

132 *Viaje de Pinocho al centro de la tierra*, cap. VII.

133 *Pinocho, Chapete y los Reyes Magos*, cap. I.

[134] *El falso Pinocho*, cap. III.

[135] *Pinocho, al Polo Norte*, cap. I.

[136] *Pinocho en el fondo del mar*, cap. I.

[137] *Libros y literatura para niños*, p. 359.

[138] *Pinocho, al Polo Norte*, cap. III.

[139] *Chapete, cazador de cabelleras*, cap. VI.

[140] *Pinocho caza un león*, cap. II.

[141] *Chapete invisible*, cap. II.

[142] *Chapete y el príncipe malo*, cap. II.

[143] *Pinocho en el país de los hombres flacos*, cap. V.

[144] *Pinocho caza un león*, cap. III.

[145] *Pinocho, inventor*, cap. II.

[146] *Viaje de Pinocho a la Luna*, cap. III.

[147] *Pinocho, al Polo Norte*, cap. VI.

[148] *Chapete en guerra con el país de la Fantasía*, cap. I

[149] *Pinocho en el fondo del mar*, cap. III.

[150] *Pinocho en Babia*, cap. V.

[151] *El falso Pinocho*, cap. III.

[152] *El triunfo de Pinocho*, cap. V

[153] *Pinocho, al Polo Norte*, cap. III.

[154] Apud, Carmen Bravo-Villasante, "El humorismo de Bartolozzi", en *Homenaje*, p. 15.

[155] *Pinocho en Babia*, cap. V.

[156] *Chapete va por lana*..., cap. III.

[157] *Chapete, cazador de cabelleras*, cap. V.

[158] *Chapete en la isla del baile y la risa*, cap. V.

[159] *Pinocho, al Polo Norte*, cap. IV.

[160] *Pinocho en el fondo del mar*, caps. II-III.

[161] *Pinocho caza un león*, cap. II.

[162] *Pinocho se hace pelícano*, cap. III.

[163] *Pinocho caza un león*, cap. VII.

[164] *Viaje de Pinocho al centro de la tierra*, cap. I.

[165] *Chapete en la Isla del baile y la risa*, caps. I-III.

[166] *Pinocho en el planeta Marte*, cap. II

[167] *Pinocho en el país de los hombres flacos*, cap. IX.

[168] *Ibídem*, cap. IV.

[169] *Chapete invisible*, cap. I.

[170] *Chapete y el príncipe malo*, cap. VIII.

[171] *Pinocho, Emperador*, cap. I.

[172] *Pinocho en la China*, cap. IV.

[173] *Pinocho y los tres pelos del mago Filomén*, cap. III.

[174] *Chapete bandolero*, cap. IV.

[175] *Chapete va por lana*..., cap. III.

[176] *Pinocho en el país de los hombres flacos*, cap. I.

[177] *Pinocho, Chapete y los Reyes Magos*, cap. I.

[178] *Viaje de Pinocho al centro de la tierra*, cap. III.

[179] *Chapete en guerra con el país de la fantasía*, cap. V. Véase la fórmula original en: Perrautl, *Cuentos de hadas y otras narraciones*, Madrid, Iberia, 1958, pp. 119.

[180] *Pinocho y la reina Comino*, cap. I.

[181] *Pinocho en el país de los hombres flacos*, cap. IV.

[182] *Chapete bandolero*, cap. IV.

[183] *Chapete en la isla del baile y la risa*, cap. III.

[184] *Ibídem*, caps. III y VIII, respectivamente. A propósito del romance parodiado, Antonio Espina explica su origen como adaptación de la canción "¿Dónde vas, el caballero,/ dónde vas, triste de ti?..." ya incluida en piezas como *La tragedia de los celos* de Guillén de Castro o *Reinar después de morir* de Vélez de Guevara (*Las tertulias de Madrid*, *op. cit*., p. 119).

[185] *Chapete en la isla del baile y la risa*, cap. VI.

[186] *Pinocho en el planeta Marte*, cap. V.

[187] *Chapete en la isla de los muñecos*, cap. V.

[188] *Chapete y el príncipe malo*, cap. I.

[189] *Pinocho y el príncipe bueno*, cap. III.

[190] *Pinocho, Chapete y los Reyes Magos*, cap. I.

[191] *Los tres desmayos de Chapete*, cap. IV y *Chapete va por lana...* , cap. III.

[192] La citada edición de Olañeta en su colección "Biblioteca de cuentos maravillosos" reproduce tanto la portada de Bartolozzi como las diferentes ilustraciones de las primeras ediciones italianas, obra de Mazzantini (1883), Chiostri (1901) o Mussino (1911).

[193] Felicidad Orquín ("El padre del Pinocho español", *El País Semanal*, 26-IV-1982, p. 36-39)señala la coincidencia de la imagen del muñeco de trapo con la que consagró el ilustrador Tenniel (1871) para el Humpty-Dumpty de *Alicia a través del Espejo*; sin embargo, el cuento de Carroll, pese a algunas evidentes coincidencias en el concepto de renovación de la narrativa infantil, no aparece en el mundo de referencias de Bartolozzi. Sin excluir el modelo, tal vez sería conveniente rastrear otras fuentes, especialmente en la iconografía de las populares aleluyas, en series como las de "los patagones modernos".

[194] Como curiosidad, tanto en la portada como en varias ilustraciones, la firma de Bartolozzi aparece con caracteres que remedan la escritura japonesa.

[195] *Pinocho en el fondo del mar*, cap. IV.

[196] *Pinocho domador*, cap. III.

[197] *Chapete y el príncipe malo*, caps. III y VII.

[198] *Chapete va por lana...*, cap. IV.

[199] Véase el comienzo de *El circo* y el similar contenido de la tarjeta: "Mi verdadera profesión es la de cronista del circo. Así, en mis tarjetas dice: Ramón Gómez de la Serna, Cronista del circo. Madrid".

[200] Antonio Espina, "Salvador Bartolozzi", *op. cit*., p. XI.

[201] *Libros y Literatura para niños*, pp. 181; sobre el tema, véase el capítulo "La prensa periódica y la difusión de la literatura infantil, pp. 180-208.

[202] En su *Diccionario de las vanguardias* apunta Bonet: "[Bergamín] colaboró en *Los Lunes de El Imparcial*, que al parecer a comienzos de los años veinte llegó a dirigir" (p. 97). Jaime García Padrino ("El dibujante de los niños", en *Homenaje*, p. 31) señala: "—pese a no aparecer destacado dentro de la confección general del suplemento— debemos atribuir a este artista una evidente responsabilidad en las colaboraciones para la infancia".

[203] Magda Donato, "El último ogro", *Los Lunes de El Imparcial* (28-X-1923); *El Gato con Botas*, "Bienvenido y la hija del ogro", *Los Lunes de El Imparcial* (24-IX-1922); *Pinocho*, "Las orejas de burro", *Los Lunes de El Imparcial* (29-X-1922); *El Gato con Botas*, "La aventura del tío Matías", *Los Lunes de El Imparcial* (23-IV-1922); *Pinocho*, "Pico de oro", *Los Lunes de El Imparcial* (4-VI-1922); *Pim-Pam-Pum*, "Con tres palmos de narices", *Los Lunes de El Imparcial* (16-I-1921).

[204] Magda Donato, "El hada Florinda", *Los Lunes de El Imparcial* (19-VI-1921); Magda Donato, "La princesa Lindabella", *Los Lunes de El Imparcial* (6-V-1923); *El gato con botas*, "Los seis mirlos blancos", *Los Lunes de El Imparcial* (1-X-1922); Juan de las Viñas, "El hombre que perdió el tiempo", *Los Lunes de El Imparcial* (9-I-1921); Magda Donato, "La cola del dragón", *Los Lunes de El Imparcial* (18-IX-1921); María Berta Quintero, "La hechicera Chin-Fo y el pájaro Pi-Ru-Li", *Los Lunes de El Imparcial* (12-II-1922); Magda Donato, "El espejo", *Los Lunes de El Imparcial* (23-IX-1923).

[205] Manuel Abril, "El oro", *Los Lunes de El Imparcial* (19-IX-1920); Manuel Abril, "Las orejas del rey Midas", *Los Lunes de El Imparcial* (26-IX-1920). Más humorística es la versión del arte egipcio en las ilustraciones de: *El Abuelo*, "Los tesoros del rey", *Los Lunes de El Imparcial* (20-II-1921).

[206] Luis Bello, "Literatura para niños. Como en los cuentos de Calleja", *La Esfera*, 634 (27-II-1926).

[207] Jaime García Padrino (*Libros y Literatura para niños*, pp. 293-299) analiza brevemente la colaboración de Abril y Magda Donato en *Los Lunes de El Imparcial*.

[208] Magda Donato, "La princesa que no tenía sentido común", *Los Lunes de El Imparcial* (17-IV-1921); "Los tres pelos del príncipe Ma-Ko-Ko", *Los Lunes de El Imparcial* (8-V-1921); "Buby quiere ser detective", *Los Lunes de El Imparcial* (29-V-1921); "Buby es un goloso", *Los Lunes de El Imparcial* (26-II-1922); "Buby liberta a una princesa", *Los Lunes de El Imparcial* (30-IV-1922).

[209] "El dibujante de los niños", en *Homenaje*, p. 32. Entre los seudónimos indicados mientras "Pinocho", "El Gato con Botas" o los menos frecuentes "Pim-Pam-Pum" o "El abuelo" parecen ajustarse a los rasgos de la escritura de Bartolozzi, por su tono retórico parece más discutible su autoría en los firmados por "El señor Pickwick".

[210] *El Gato con Botas*, "Los seis mirlos blancos", *Los Lunes de El Imparcial* (1-X-1922); "La bruja de los hielos", *Los Lunes de El Imparcial* (6-VIII-1922); "La gallina maravillosa", *Los Lunes de El Imparcial* (25-XII-1921); "El gusano de luz", *Los Lunes de El Imparcial* (14-X-1923); "Perlina y Titilín", *Los Lunes de El Imparcial* (31-VII-1921); "El cuento del lagarto y el tesoro", *Los Lunes de El Imparcial* (26-VIII-1923); "La flor de la luna", *Los Lunes de El Imparcial* (5-III-1922); "Bienvenido y la hija del ogro", *Los Lunes de El Imparcial* (24-IX-1922); "La aventura del tío Matías", *Los Lunes de El Imparcial* (23-IV-1922).

[211] *El Gato con Botas*, "El velo de oro", *Los Lunes de El Imparcial* (9-IX-1923); "La taza china", *Los Lunes de El Imparcial* (18-VI-1922); "El vilano azul", *Los Lunes de El Imparcial* (16-VII-1922); "Piti y el mono", *Los Lunes de El Imparcial* (28-V-1922); "La curiosidad de Liliana", *Los Lunes de El Imparcial* (14-V-1922); "La princesa del mar", *Los Lunes de El Imparcial* (30-X-1921).

[212] *El Gato con botas*, "El bosque de oro", *Los Lunes de El Imparcial* (13-XI-1921); "Pamplín y sus guantes", *Los Lunes de El Imparcial* (9-IV-1922); "Un cuento chino", *Los Lunes de El Imparcial* (3-IV-1921); "La rueca del hada Pitocha", *Los Lunes de El Imparcial* (15-I-1922).

[213] A propósito de las publicaciones para niños del siglo XIX, puede verse: Gisèle Cazottes, "Las ilustraciones en la prensa infantil madrileña del siglo XIX", en *La prensa ilustrada en España. Las ilustraciones. 1850-1920*, Montpellier, Iris-Université Paul Valéry, 1996. Sobre las revistas infantiles de las dos primeras décadas del XX, véanse: Antonio Martín, *Historia del comic español. 1875-1939*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1978, pp. 42-51 y *Libros y literatura para niños*, pp. 193-198.

[214] A propósito de las citadas publicaciones, véase: Antonio Martín, *op. cit.*, pp. 58-66.

[216] *Ibídem*, pp. 86-93; también: *Libros y literatura para niños*, pp. 199-207.

[217] En los treinta se impone definitivamente el modelo de *TBO* en revistas como *Don Tito*, *Pocholo*, *Picolín* o *K.K.O.*; a partir de 1934 también irrumpe con fuerza el nuevo comic norteamericano en semanarios impulsados por el editor italiano Vecchi (*ibídem*, 112-137).

[218] A propósito del semanario *Pinocho*, véanse: *ibídem*, pp. 89-92, Luis Gasca, *Los comics en España*, Barcelona, Editorial Lumen, 1969, pp. 55-56 y *Libros y literatura para niños*, pp. 199-200.

[219] Sobre el particular, véase: Antonio Martín, *op. cit.*, p. 60.

[220] El dato tipográfico de los primeros 17 números es el siguiente:

PINOCHO. SEMANARIO INFANTIL. SE PUBLICA LOS DOMINGOS.

DIRECCIÓN Y ADMINISTRACIÓN: CALLE DE VALENCIA 28, MADRID. TEL. 204-M-APART.447.

ED. SATURNINO CALLEJA. DIRECTOR SR. BARTOLOZZI.

ADMINISTRACIÓN CIERRE Y TALLERES SAN SEBASTIÁN.

ADMINISTRACIÓN, CORRESPONDENCIA Y SUSCRIPCIONES MADRID.

Posteriormente pasa a portada, bajo el título; en el número 48 aparece de forma definitiva en la contracubierta delantera, bajo un dibujo del muñeco, ya sin indicación acerca del director.

[221] La publicidad —sólo incluida en los primeros diecinueve números, a pie de página— puede dar idea del sector de lectores al que, se dirige el producto. Se anuncian: "Medel Juguetes", "Muñecas Pagés", "Camera Pathé-Baby" , "Aparatos y discos Odeon", "Melodía Virtuola (Pianos)", "Jabón y Polvos Antisépticos Calber", "Librería de Alejandro Pueyo", "Sociedad Española de Papelería" y "Banco Español de Crédito". Ocupa la contracubierta de los números 1 a 14 un anuncio realizado por Bartolozzi de "Grandes Almacenes Madrid-París", con la oferta del tradicional reparto de globos para los niños.

[222] Antonio Martín, *op. cit*., p. 64.

[223] *Pinocho*, 71 (27-VI-1926).

[224] *Pinocho*, 91 (14-XI-1926). La consolidación de la revista confirmó su adecuación como plataforma para la promoción del resto de productos de la editorial Saturnino Calleja; el semanario incluye páginas de publicidad —en el número 98 se inserta una doble página exenta en cartón, a modo de catálogo—, y aprovecha además algunas de sus secciones. Así, en "Cuentos de Calleja en Colores" se incluyeron los citados episodios de la "Serie Pinocho contra Chapete" —*El nacimiento de Pinocho* y *Chapete en guerra contra el país de la fantasía*— animando al lector a hacerse con el resto de la colección; los cuentos de Bartolozzi se anunciaron también en la contracubierta del semanario, reproduciendo primero sus portadas —en los números 15 al 18— y, más adelante, su página inicial —en los números del 98 al 119—. En la sección "Cuentos de Calleja", se presentan series como "Barbillón" (núm. 198-199) o la amplia colección de novelas de Emilio Salgari, siete de las cuales fueron publicadas por entregas en la revista —la colección completa aparece anunciada en contraportada en los números 116 y 117—.

[225] En el apéndice final del presente volumen se incluye el conjunto de las colaboraciones del semanario. Para la evolución de Pinocho en el cuadro siguiente puede apreciarse, en las variaciones de formatos y precios, la trayectoria de la revista en cuanto a su formato, la vitalidad de sus comienzos y el paulatino descenso de calidad, definitivo desde el número 120:

Año	Nº	Núm. Páginas	Núm. páginas en color	precio
I	1	20	10	30 cts.
	18	36	"	40 cts.
	20	28	"	"
	21	32	"	"
	22	24	"	"
	23	20	8	"
	41	24	6	"
II	54	20	"	"
III	120	16	4	25 cts.
VII	358	32	16	60 cts.

[226] *Libros y literatura para niños*, p. 381.

[227] Todos los relatos de la sección aparecen sin firma, excepto las colaboraciones del prolífico Antonio Robles: "Tararín el andarín" (*Pinocho*, 30, 13-IX-1925) y "Una lata en el Polo" (*Pinocho*, 36, 25-X-1925).

[228] Resulta significativo el hecho de que, en la misma nota, el semanario subrayase la calidad de la traducción: "Este y otros cuentos que sucesivamente hemos de publicar pertenecen a la primera traducción española de *Las Mil y Una Noches* hecha directamente del árabe. Tiene, pues el prestigio de una obra clásica y adjunto el interés de novedad que supone conocer por versión fidelísima e inmediata lo que hasta ahora no eran sino arreglos de adaptaciones inspiradas en textos que habían pasado por varios idiomas antes de llegar al original. Esta traducción, propiedad de la Editorial Saturnino Calleja ha sido hecha por D. Ángel González Palencia, catedrático de la Universidad Central" (*Pinocho*, 41, 29-XI-1925).

[229] Este tipo de páginas era ya tradicional en las revistas infantiles; ya en 1920 había comenzado a publicarse como suplemento de *TBO* una revista específica para niñas, *BB*. Véase: Antonio Martín, *op. cit*., p. 67

[230] La sección, publicada desde el número 18 dejó de aparecer en el número 56, en mayo de 1926, sin explicación alguna por parte del semanario.

[231] Antonio Martín, *op. cit*., p.90.

[232] Sobre las distintas series, véase: Javier Coma, *Diccionario de los comics, la edad de oro*, Barcelona, Plaza y Janés, 1991. La editorial Calleja había comenzado a publicar algunas de estas series en otra de sus revistas, *Chiribitas*, también creada en 1925. La mayor parte de los comics proceden de los grandes monopolios periodísticos estadounidenses como Chicago Tribune-New York Daily News Syndicate y King Features Syndicate —algunos a través de una distribuidora británica—.

[233] En el propio semanario se puede percibir ya dicha influencia, en las series de Enrique Castillo *Con Chufita y Pericuelo se pasa la vida al pelo* y *Siempre está don Epicteto metido en algún aprieto* o en la de Federico Galindo *Chocolín y sus compinches*, imitación cercana al plagio de los personajes y situaciones de *Winnie Winnkle* de Martin Branner

[234] Curiosamente, el último número —358 (27-XII-1931)— es el único extraordinario, "Almanaque de Pinocho", en toda la existencia del semanario. El ejemplar consta de treinta y dos páginas, dieciséis en color y parece querer recuperar los primeros tiempos de la revista; sin embargo, la publicación cesa a la semana siguiente sin previo aviso. Incluso, en el penúltimo número se había anunciado un "Gran concurso de Cuentos infantiles" para abril de 1932, con un jurado formado por Magda Donato, Salvador Bartolozzi, Penagos, José Zamora, Enrique Castillo y Federico Galindo del que no hubo más noticias.

[235] "El Gato con botas", "La muñeca encantada", *Pinocho*, 5 (22-III-1925), con ilustraciones de Tono; "El tonto que no lo era", *Pinocho*, 8 (11-IV-1925), con ilustraciones de Linage.

[236] *El perro, el ratón y el gato*, 1 (31-V-1930). En la revista, en la que Bartolozzi colaboró con una breve historieta, "Picopato y su paraguas" -*El perro, el ratón y el gato*, 4 (21-VI-1930)-, destaca la serie de Mihura *El perro Trespelos*, paradigma de la historieta española más vanguardista, de un humor absurdo y una eficacia expresiva insuperable pese al esquematismo y la simplicidad absoluta. Antonio Robles incluyó asimismo una sección teatral, "Teatro PGR", con idénticos planteamientos que "El teatro de Pinocho".

[237] Enrique González Fiol, "Para el público infantil del Teatro Español. Información sensacional. El terrible conflicto que le preparan a Bartolozzi unos muñecos de su guiñol", *Nuevo Mundo*, 1929 (9-I-1931).

[238] La historia aparece en la séptima parte de "Aventuras de Pipo y Pipa", desarrollada entre el episodio XIII, "En la ciudad de la Maravilla" y el XIX ,"A oscuras" (*Estampa*, 192-198, 19-IX al 31-X-1931).

[239] "Aventuras de Pipo y Pipa", Primera parte, episodio I, *Estampa*, 1 (3-I-1928).

[240] "Aventuras de Pipo y Pipa", Cuarta parte, episodio III, "Gurriato el malo", *Estampa*, 79 (16-VII-1929).

[241] Las citas corresponden respectivamente a los episodios XI, XVI, VI y XIII de la Primera parte.

[242] "Aventuras de Pipo y Pipa", Segunda parte, episodio I, *Estampa*, 24 (12-VI-1928).

[243] "Aventuras de Pipo y Pipa", Segunda parte, episodio X, *Estampa*, 33 (14-VIII-1928).

[244] *Ibídem*.

[245] "Aventuras de Pipo y Pipa", Segunda parte, episodio IV, *Estampa*, 27 (3-VII-1928).

[246] *Aventuras Maravillosas de Pipo y Pipa en el país de los Fantoches*, Valladolid, Miñón, 1986, pp. 11-22.

[247] *Ibídem*, p. 23.

[248] "Aventuras de Pipo y Pipa", Séptima parte, episodio CCXCI, "Pipo se hace miliciano", *Estampa*, 458 (24-X-1936).

[249] "Aventuras de Pipo y Pipa", Séptima parte, episodio CCXCII, "El bautismo de fuego de Pipa", *Estampa*, 459 (31-X-1936).

[250] "Aventuras de Pipo y Pipa", Séptima parte, episodio CCXCIV, "Pipa, prisionera", *Estampa*, 465 (12-XII-1936).

[251] Antonio Martín, *op. cit*., pp. 98-104.

[252] "Aventuras de Pipo y Pipa", Sexta parte, episodio II, "El león de las praderas", *Estampa*, 145 (21-X-1930).

[253] "Aventuras de Pipo y Pipa", Sexta parte, episodio XXVI, "A casita", *Estampa*, 169 (7-IV-1931).

[254] "Aventuras de Pipo y Pipa", Sexta parte, episodio II, "El león de las praderas".

[255] "Aventuras de Pipo y Pipa", Sexta parte, episodio IV, "El campamento de los indios comanches", *Estampa*, 147 (4-XI-1930) y episodio VII, "Sombras en la noche", *Estampa*, 150 (25-XI-1930).

[256] "Aventuras de Pipo y Pipa", Séptima Parte, episodio CXI, "Jauja está triste", *Estampa*, 293 (19-VIII-1933).

[257] "Aventuras de Pipo y Pipa", Séptima Parte, episodio CXII, "Jauja se moderniza", *Estampa*, 294 (26-VIII-1933).

[258] "Aventuras de Pipo y Pipa", Cuarta parte, episodio VI, "El bosque misterioso", *Estampa*, 80 (23-VII-1929).

[259] "Aventuras de Pipo y Pipa", Sexta parte, episodio III, "La sombra misteriosa", *Estampa*, 146 (28-X-1930).

[260] "Aventuras de Pipo y Pipa", Cuarta parte, episodio XXIII, "El caballo gomoso", *Estampa*, 99 (3-XII-1929) .

[261] "Aventuras de Pipo y Pipa", Sexta parte, episodio VIII, "El caballo de dos cabezas", *Estampa*, 151 (2-XII-1930).

[262] "Aventuras de Pipo y Pipa", Séptima parte, episodio XLVI, "Los ositos juegan al balón", *Estampa*, 226 (7-V-1932).

[263] "Aventuras de Pipo y Pipa", Primera parte, episodio VII, *Estampa*, 7 (14-II-1928).

[264] "Aventuras de Pipo y Pipa", Séptima parte, episodio LXXIII, "Una boda en la selva", *Estampa*, 254 (19-XI-1932).

[265] "Aventuras de Pipo y Pipa", Séptima parte, episodio LV, "El buque pirata", *Estampa*, 235 (9-VII-1932).

[266] "Aventuras de Pipo y Pipa", Séptima parte, episodio LIX, "Pipa enjaulada", *Estampa*, 239 (6-VIII-1932).

[267] "Aventuras de Pipo y Pipa", Séptima parte, episodio CCXV, "En Perezonia capital de Holgazania", *Estampa*, 396 (17-VIII-1935).

[268] "Aventuras de Pipo y Pipa", Cuarta parte, episodio XIII, "La hora fatal", *Estampa*, 89 (24-IX-1929).

[269] "Aventuras de Pipo y Pipa", Cuarta parte, episodio VIII, "En busca de la llave", *Estampa*, 84 (20-VIII-1929).

[270] "Aventuras de Pipo y Pipa", Cuarta parte, episodio XXXI, "Un desayuno con sorpresa", *Estampa*, 107 (28-I-1930)

[271] "Aventuras de Pipo y Pipa", Quinta parte, episodio XIV, "El falso Ali", *Estampa*, 126 (10-VI-1930).

[272] "Aventuras de Pipo y Pipa", Cuarta parte, episodio VIII, "En busca de la llave", *Estampa*, 84 (20-VIII-1929).

[273] "Aventuras de Pipo y Pipa", Quinta Parte, episodio II, "La bruja Mediodiente", *Estampa*, 114 (18-III-1930).

[274] "Aventuras de Pipo y Pipa", Quinta parte, episodio XVIII, "El triunfo de Pipo", *Estampa*, 130 (8-VII-1930).

[275] "Aventuras de Pipo y Pipa", Primera parte, episodio IV, *Estampa*, 4 (24-I-1928)

[276] "Aventuras de Pipo y Pipa", Primera parte, episodio VII, *Estampa*, 7 (14-II-1928)

[277] "Aventuras de Pipo y Pipa", Séptima parte, episodio CCXVIII, "El hombre malo de buen corazón", *Estampa*, 399 (7-XI-1935).

[278] Apud, José Enrique Serrano Asenjo, *op. cit.*, pp. 105-107; el autor comenta la figura en el contexto del análisis del crimen en la novela de Ramón.

[279] "Aventuras de Pipo y Pipa", Sexta parte, episodio XXII, "En poder de los piratas", *Estampa*, 165 (10-III-1931).

[280] "Aventuras de Pipo y Pipa", Sexta parte, episodio IV, "El campamento de los indios comanches", *Estampa*, 147 (4-XI-1930).

[281] "Aventuras de Pipo y Pipa", Segunda parte, episodio VIII, *Estampa*, 31 (30-VII-1928).

[282] "Aventuras de Pipo y Pipa", Primera parte, episodio II, *Estampa*, 2 (10-I-1928).

[283] "Aventuras de Pipo y Pipa", Primera parte, episodio III, *Estampa*, 3 (17-I-1928).

[284] "Aventuras de Pipo y Pipa", Séptima parte, episodio CXLI, "Garabito y Pelusilla", *Estampa*, 322 (10-III-1934). Las hazañas de la aviación tuvieron una enorme difusión en la prensa española a partir del celebérrimo *raid* Palos-Buenos Aires de Ramón Franco, Ruiz de Alda y Pablo Rada en febrero de 1926; se publicaron amplias reseñas a propósito de los vuelos de Lindbergh, en mayo de 1927, o de la aeronave española Jesús del Gran Poder, en vuelo sobre Asia en 1928. No menor fue el impacto del secuestro y asesinato del hijo de Lindbergh, que apareció muerto el 12 mayo de 1932.

[285] "Aventuras de Pipo y Pipa", Segunda parte, episodio III, *Estampa*, 26 (26-VI-1928).

[286] "Aventuras de Pipo y Pipa", Primera parte, episodio VII, *Estampa*, 7 (14-II-1928).

[287] "Aventuras de Pipo y Pipa", Séptima parte, episodio XXXIV, "La bella Tanguito" *Estampa*, 214 (13-II-1932).

[288] "Aventuras de Pipo y Pipa", Séptima parte, episodio, LXXXIII, "En el fondo del mar" *Estampa*, 264 (28-I-1933).

[289] "Aventuras de Pipo y Pipa", Séptima parte, episodio LX, "Babuchita está de mal humor, *Estampa*, 241 (20-VIII-1932).

[290] "Aventuras de Pipo y Pipa", Séptima parte, episodio CLXXXI, "La voz misteriosa", *Estampa*, 362 (22-XII-1935). Desde el año anterior la prensa de toda España siguió con cierta expectación las supuestas voces y manifestaciones espectrales de la casa situada en el chaflán de las actuales calles zaragozanas Gascón de Gotor y Juan Pablo Bonet.

[291] "Aventuras de Pipo y Pipa", Séptima parte, episodio XXXV, "El hombre más rico de su pueblo", *Estampa*, 215 (20-II-1932).

[292] "Aventuras de Pipo y Pipa", Primera parte, episodio IV, *Estampa*, 4 (24-I-1928).

[293] "Aventuras de Pipo y Pipa", Primera parte, episodio V, *Estampa*, 5 (31-I-1928).

[294] "Aventuras de Pipo y Pipa", Primera parte, episodio XV, *Estampa*, 15 (10-IV-1928).

[295] "Aventuras de Pipo y Pipa", Segunda parte, episodio XI, *Estampa*, 34 (21-VIII-1928).

[296] "Aventuras de Pipo y Pipa", Séptima parte, episodio I, "El país de los fenómenos", *Estampa*, 180 (27-VI-1931).

[297] "Aventuras de Pipo y Pipa", Séptima parte, episodio XIV, "Los ilustres huéspedes", *Estampa*, 193 (26-IX-1931).

[298] "Aventuras de Pipo y Pipa", Séptima parte, episodio CLXXI, "El poeta Floringuindingui", *Estampa*, 352 (6-X-1934).

[299] "Aventuras de Pipo y Pipa", Séptima parte, episodio CXXV, "Las leyes del nuevo alcalde cabezón", *Estampa*, 306 (18-XI-1933).

[300] "Aventuras de Pipo y Pipa", Séptima parte, episodio CCXVI, "El elixir mágico", *Estampa*, 397 (23-VIII-1935).

[301] "Aventuras de Pipo y Pipa", Séptima parte, episodio CCLX, "El brasero salvador", *Estampa*, 428 (28-III-1936).

[302] "Aventuras de Pipo y Pipa", Séptima parte, episodio CXXXI, "Pasan las horas", *Estampa*, 312 (30-XII-1933).

[303] "Aventuras de Pipo y Pipa", Séptima parte, episodio CXL, "El castigo del jardinero", *Estampa*, 321 (3-III-1934).

[304] "Aventuras de Pipo y Pipa", Séptima parte, episodio XXII, "La reconciliación" *Estampa*, 201 (21-XI-1931).

[305] "Aventuras de Pipo y Pipa", Séptima parte, episodio CLXXII, "Dos espantapájaros más" *Estampa*, 353 (13-X-1934).

[306] "Aventuras de Pipo y Pipa", Séptima parte, episodio XI, "El doctor Pipo", *Estampa*, 190 (5-IX-1931).

[307] "Aventuras de Pipo y Pipa", Séptima parte, episodio XII, "¡El coco, mamá!, *Estampa*, 191 (12-IX-1931).

[308] "Aventuras de Pipo y Pipa", Séptima parte, episodio IX, "Pelotina está triste", *Estampa*, 188 (22-VIII-1931).

[309] "Aventuras de Pipo y Pipa", Séptima parte, episodio 148 "El despertar de los príncipes", *Estampa*, 329 (28-IV-1934).

[310] "Aventuras de Pipo y Pipa", Séptima parte, episodio CLXV "Un drama en el fondo del mar", *Estampa*, 346 (25-VIII-1934).

[311] "Aventuras de Pipo y Pipa", Séptima Parte, episodio CCXXXVIII, *Estampa*, 418 (18-I-1936).

[312] "Aventuras de Pipo y Pipa", Primera parte, episodio VI, *Estampa*, 6 (7-II-1928).

[313] "Aventuras de Pipo y Pipa", Segunda parte, episodio II, *Estampa*, 25 (19-VI-1928).

[314] "Aventuras de Pipo y Pipa", Séptima parte, episodio I, "El país de los fenómenos", *Estampa*, 180 (27-VI-1931) y episodio IV, "Cogidos", *Estampa*, 183 (18-VII-1931).

[315] "Aventuras de Pipo y Pipa", Séptima parte, episodio III, "En el bosque", *Estampa*, 182 (11-VII-1931).

[316] "Aventuras de Pipo y Pipa", Séptima parte, episodio CLXXVII, "Una carta misteriosa", *Estampa*, 358 (17-XI-1934).

[317] "Aventuras de Pipo y Pipa", Séptima parte, episodio XXXV, "El hombre más rico de su pueblo", *Estampa*, 215 (20-II-1932).

[318] "Aventuras de Pipo y Pipa", Séptima parte, episodio CX, "Los niños en Jauja", *Estampa*, 291 (5-VIII-1933).

[319] "Aventuras de Pipo y Pipa", Séptima parte, episodio CXXXIX, "El falso jardinero", *Estampa*, 320 (24-II-1934).

[320] "Aventuras de Pipo y Pipa", Séptima parte, episodio CCXLVIII, "Cocolín y Pipo condenados", *Estampa*, 426 (14-III-1936).

[321] A propósito de la colección, véase Jaime García Padrino, "El dibujante de los niños" en *Homenaje*, pp. 43-48 y *Libros y literatura para niños*, pp. 360-366. A partir de aquí se citarán los títulos de las ediciones de Miñón.

[322] Jaime García Padrino, "El dibujante de los niños, en *Homenaje*, p. 44. El autor afirma igualmente con cierta inexactitud: "No hay asomo de países reales o de aventuras de corte clásico en exóticos ambientes"; cuando ambos aparecen en cuentos como *Pipo y Pipa y los enanitos de doña Cominito* o *Pipo y Pipa en poder de los salvajes*.

[323] *Aventuras Maravillosas de Pipo y Pipa en el país de los Fantoches*, Valladolid, Miñón, 1986, p. 46.

[324] *Ibídem*, pp. 46-47.

[325] *Ibídem*, pp. 49-51

[326] *Ibídem*, p. 54.

[327] *Ibídem*, p. 96.

[328] *Ibídem*, p. 100.

[329] *Aventuras Maravillosas de Pipo y Pipa y los enanos de doña Cominito*, Valladolid, Miñón, 1988, p. 14.

[330] *Ibídem*, p. 7.

[331] *Ibídem*, p. 122.

[332] *Ibídem*, p. 30.

[333] *Ibídem*, pp. 47-48.

[334] *Ibídem*, p. 83.

[335] *Ibídem*, p. 120.

[336] *Ibídem*, p. 107.

[337] *Ibídem*, p. 115.

[338] *Ibídem*, p. 19.

[339] Concretamente, en la séptima parte en los episodios LIX-LXV y CCXXXI-CCLIII. También en *Las aventuras verás de Chanquete y Carrasclás* aparecerá con similares rasgos la tribu salvaje del rey Betún.

[340] *Aventuras Maravillosas de Pipo y Pipa entre los salvajes*, Valladolid, Miñón, 1986, p. 102.

[341] "Aventuras de Pipo y Pipa", episodio XVII, "En el país de los hombres feos", *Estampa*, 65 (26-III-1929); episodio XVIII, "Pintapolín el triste", *Estampa*, 66 (2-IV-1929); episodio XIX, "El concurso", *Estampa*, 67 (9-IV-1929); episodio XX, "Pintapolín y Cunegunda", *Estampa*, 68 (16-IV-1929); episodio XXI, "El suero maravilloso", *Estampa*, 69 (23-IV-1929); episodio XXII, "La indigestión de Pipa", *Estampa*, 70 (30-IV-1929).

[342] Bartolozzi parte del planteamiento inicial de la quinta parte de "Aventuras de Pipo y Pipa": los héroes son hospedados por dos brujos que, al reconocerlos, atentan contra su vida. Escapan sustituyendo sus cuerpos en la cama por sacos y deciden seguir a los malvados. Estos se han trasladado a Perlandia y raptan al hijo de la reina Rigoberta, el príncipe Capotín, y lo tienen secuestrado en un castillo vigilado por un terrible dragón. Pipo y Pipa son devorados por el dragón, pero merced a su ingenio logran escapar de su tripa — "Aventuras de Pipo y Pipa, quinta parte, episodio I, "El brujo Camuñas", *Estampa*, 113 (11-III-1930), episodio II, "La bruja Mediodiente", *Estampa*, 114 (18-III-1930), episodio III, "El brujo criminal", *Estampa*, 115 (25-III-1930), episodio IV, "La casa maldita", *Estampa*, 116 (1-IV-1930), episodio V, "El naufragio", *Estampa*, 117 (8-IV-1930), episodio VI, "Difícil situación", *Estampa*, 118 (15-IV-1930), episodio VII, "El

hada Renacuaja", *Estampa*, 119 (22-IV-1930), episodio VIII, "El terrible dragón", *Estampa*, 120 (29-IV-1930), episodio IX, "En la tripa del dragón", *Estampa*, 121 (6-V-1930), episodio X, "El dragón enfermo", *Estampa*, 122 (13-V-1930)—. A partir de aquí refunde la historia de Capotín con la de Esmeraldina, desarrollada en la cuarta parte: la princesa fue convertida en perrita por el duque Pandolfo y el bandolero Sentrañas; Pipo acude en su rescate pero cae en una trampa. Está a punto de ser ahogado pero la intervención de Pipa, que seca con esponjas el estanque logra salvarlo —"Aventuras de Pipo y Pipa", cuarta parte, episodio XXIV, "Una perrería", *Estampa*, núm. 100 (10-XII-1929), episodio XXV, "La sorpresa de Pipa", *Estampa*, 101 (17-XII-1929), episodio XXVI, "El narcótico", *Estampa*, 102 (24-XII-1929), episodio XXVII, "Planes siniestros", *Estampa*, 103 (31-XII-1929), episodio XXVIII, "Las esponjas", *Estampa*, 104 (7-I-1930), episodio XXIX, "Pobre duque Pistilo", *Estampa*, 105 (14-I-1930), episodio XXX, "La entrada del castillo", *Estampa*, 106 (21-I-19230), episodio XXXI, "Un desayuno con sorpresa", *Estampa*, 107 (28-I-1930), episodio XXXII, "El triunfo de Pipo", *Estampa*, 108 (4-II-1930)—.

343 *Aventuras Maravillosas de Pipo y Pipa en poder del brujo Pipirigallo*, Valladolid, Miñón, 1987, pp. 18-22.

344 *Ibídem*, p. 53.

345 *Ibídem*, p. 65.

346 *Ibídem*, p. 92.

347 *Ibídem*, pp. 94-95.

348 *Ibídem*, p. 103.

349 *Ibídem*, p. 135.

350 *Aventuras Maravillosas de Pipo y Pipa en el país de los Fantoches*, *op. cit.*, p. 46.

351 *Ibídem*, p. 109.

352 *Ibídem*, pp. 79-80.

353 *Ibídem*, p. 66.

354 *Ibídem*, p. 123.

355 *Ibídem*, p. 112.

356 *Aventuras Maravillosas de Pipo y Pipa en poder del brujo Pipirigallo*, *op. cit.*, p. 63.

357 *Ibídem*, p. 84.

358 *Pipo y Pipa entre los salvajes*, *op. cit.*, p. 10.

359 *Ibídem*, p. 12

360 *Ibídem*, p. 32.

361 *Aventuras Maravillosas de Pipo y Pipa y los enanos de doña Cominito*, *op. cit.*, p. 37.

362 *Aventuras Maravillosas de Pipo y Pipa en poder del brujo Pipirigallo*, *op. cit.*, p. 99.

363 *Ibídem*, p. 9.

364 *Aventuras de Pipo y Pipa entre los salvajes*, *op. cit.*, p. 45-48.

365 *Ibídem*, p. 54.

366 *Aventuras Maravillosas de Pipo y Pipa y los enanos de doña Cominito*, *op. cit.*, pp. 87-88.

367 *Aventuras de Pipo y Pipa en el país de los Fantoches*, *op.cit.*, p. 27.

368 *Aventuras de Pipo y Pipa entre los salvajes*, *op. cit.*, p. 78.

369 *Ibídem*, p. 28.

370 *Aventuras de Pipo y Pipa en el país de los Fantoches*, *op.cit.*, pp. 120 y 124.

371 *Aventuras Maravillosas de Pipo y Pipa en poder del brujo Pipirigallo*, *op. cit.*, p. 110.

372 Aparece en *ibídem*, p. 113 y *Pipo y Pipa entre los salvajes*, *op. cit.*, p. 36.

373 *Aventuras de Pipo y Pipa en el país de los Fantoches*, *op.cit.*, p. 84.

374 *Aventuras Maravillosas de Pipo y Pipa en poder del brujo Pipirigallo*, *op. cit.*, p. 59.

375 *Aventuras de Pipo y Pipa en el país de los Fantoches*, *op.cit.*, p. 82.

376 *Aventuras de Pipo y Pipa y los enanitos de doña Cominito*, *op. cit.*, p. 96.

[377] *Aventuras de Pipo y Pipa entre los salvajes*, *op. cit.*, p. 56.

[378] *Aventuras de Pipo y Pipa y los enanitos de doña Cominito*, *op. cit.*, p. 54.

[379] *Aventuras Maravillosas de Pipo y Pipa en poder del brujo Pipirigallo*, *op. cit.*, p. 27. Al respecto, es significativo el término de comparación de otro de los adefesios de Villafeonia: "...un camarero que parece una caricatura de Xaudaró" (p. 12).

[380] "Gravedad e importancia del humorismo", art. cit., p. 357.

[381] A propósito de la historia de ambas series, véase: Javier Coma, *op. cit.*, pp. 53-54 y 113-114.

[382] "Aventuras de Pipo y Pipa", Sexta parte, episodio XVI, "Visita de cumplido", *Estampa*, 159 (27-I-1931) y episodio XVII, "Un chocolate con picatostes", *Estampa*, 160 (3-II-1931).

[383] Ya en el primer episodio -*Ahora* (8-XI-1931), p. 19- la viñeta final presenta un recurso novedoso: los gemelos huyen tras su trastada y la pierna de Carrasclás sale de la viñeta mientras Chanquete le advierte "ten cuidado que te sales de la plana"

[384] Bartolozzi mostró cierta intuición como lector de la serie norteamericana al seleccionar dicho espacio para sus personajes: desde 1920, tanto Dirks como Knerr habían desarrollado algunos episodios con las aventuras de los gemelos en la isla de un estrafalario rey salvaje; pero no sería hasta 1936 cuando Knerr decidiera establecer definitivamente a sus personajes en dicha ubicación.

[385] *Ahora* (8-V-1932).

[386] *Ahora* (7-II-1932).

[387] *Ibídem*.

[388] *Ahora* (6-III-1932), p. 34

[389] Carlos Muñiz, "El teatro y los niños", *Primer Acto*, 29-30 (XII-1961-I-1962), p. 35.

[390] Véanse: *Libros y literatura para niños*, pp. 260-263, Pilar Nieva de la Paz, *op. cit.*, pp. 255-262 y art. cit., pp. 113-128. Juan Cervera dedica al guiñol de Bartolozzi unas breves líneas en su *Historia crítica del teatro infantil español*, Madrid, Editora Nacional, 1982, pp. 217-218.

[391] Sobre el desarrollo del "Teatro de los Niños", su repertorio y colaboradores, véanse: J.M. Lavaud. "El Teatro de los Niños (1909-1910), en *Hommage des hispanistes françaises a Noel Salomon*, Barcelona, Laia, 1978, pp. 499-507, y *El teatro en prosa de Valle-Inclán (1899-1914)*, Barcelona, PPU, 1992, pp. 493-506. Véanse también: Jesús Rubio Jiménez, "Valle-Inclán y los teatros independientes de su tiempo", *Letras Deusto*, vol. 20, núm. 48, Sep. Dic., 1990, pp. 57-59; Juan Cervera, *op. cit.*, pp. 265-289 y *Literatura y libros para Niños*, pp. 228-252.

[392] *ABC* (30-I-1910), p. 7, apud Juan Cervera, *op. cit.*, p. 286

[393] *Teatro* (6-II-1910), p.17, apud *ibídem* , p. 284.

[394] Entre los autores citados, Sinesio Delgado había sido precursor, con escaso acierto, de este "Teatro de los Niños" con sus estrenos navideños de *El rey mago* (1902) y *La infanta de los bucles de oro* (1906). Véase: *Libros y literatura para niños*, p. 240.

[395] A propósito de los autores citados y del teatro del cambio de siglo, véanse: *Libros y literatura para niños*, p. 240 y Juan Cervera, *op. cit.*, pp. 141-161.

[396] Sobre la obra y las vicisitudes de la relación entre Ramón y el "Teatro de los Niños", incluida la peregrina acusación de plagio que Gómez de la Serna dirigió a Benavente, véase: Agustín Muñoz-Alonso López, *Ramón y el teatro (la obra dramática de Ramón Gómez de la Serna)*, Murcia, Universidad de Castilla la Mancha, 1993, pp. 56-59 y 255-257. Hay que recordar por otra parte que Benavente hace referencia en un texto previo a la organización del grupo a una propuesta de la compañera de Ramón, Carmen de Burgos, de crear un teatro para niños; véase: Juan Cervera, *op. cit.*, p. 65.

[397] Ramón Gómez de la Serna, "Cuento de Calleja", *Prometeo*, XI (1911), pp. 62-64.

[398] *Ibídem*, p. 58.

[399] Jacinto Benavente, *El príncipe que todo lo aprendió en los libros*, en *Teatro*, Madrid, Librería de los sucesores de Hernando, T. XIX, 1910, p. 250.

[400] Jacinto Benavente, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1969, p. 525, apud Juan Cervera, *op. cit.*, p.269.

[401] Muy revelador es el subtítulo de *Y va de cuento..* : "Para que los grandes duerman, para que los niños sueñen". A propósito de las tradicionales comedias de magia, véase: Francisco José Blasco et alii, *La comedia de magia y de santos (siglos XVI-XIX)*, Madrid, Júcar, 1992. La decadencia del género en las primeras décadas del siglo XX queda bien reflejada como trasfondo de la reciente novela de Fernando Fernán Gómez, *La puerta del Sol*, Madrid, Espasa-Calpe, 1995.

[402] En la temporada siguiente, 1920-1921, *La Cenicienta* sumó un total de veintidós representaciones y trece en 1921-1922. *Y va de cuento...* llegó a las cincuenta y una en 1919-1920 (siete en 1921). De *El príncipe que todo lo aprendió en los cuentos* se ofrecieron nueve representaciones en 1920 y tres al año siguiente. Véase la documentación correspondiente en Dru Dougherty y María Francisca Vilches de Frutos, *La escena madrileña entre 1918 y 1926: análisis y documentación*, Madrid, Fundamentos, 1990.

[403] José Alsina, "Estreno en la Princesa. *Y va de cuento...*", *El Sol* (23-XII-1919), p. 9.

[404] S/f., "La figura de la semana: Benavente", *Nuevo Mundo*, 1355 (2-I-1920).

[405] Brillantez que reflejan los amplios reportajes que la prensa ilustrada de la época dedicó a ambos estrenos. Véase: Juan J. Cadenas, "La vida del teatro. Estrenos de teatro infantil", *Blanco y Negro*, 1493 (28-XII-1919) y *Alejandro Miquis*, "La semana teatral", *Nuevo Mundo* (26-XII-1919).

[406] José Alsina, "Estreno en la Princesa. *Y va de cuento...*", art. cit.

[407] *Andrenio*, "Princesa. *Y va de cuento...* comedia de magia en un prólogo y cinco actos, original de don Jacinto Benavente", *La Época* (23-XII-1919), p. 1.

[408] Arturo Mori, "Ante la escena. Teatro de la Princesa. *Y va de cuento...* Comedia de magia de Jacinto Benavente", *El País* (23-XII-1919), p. 1.

[409] J.A., "En el teatro Español. *La Cenicienta*", *El Sol* (21-XII-1919).

[410] *Critilo*, "La vida literaria. El teatro de los niños", *España*, 272 (17-VII-1920), p. 16.

[411] *ABC* (28-XII-1921), p. 19.

[412] *ABC* (29-XII-1921), p. 11. Este tipo de anuncios en pareados se repite en distintas versiones.

[413] *Floridor*, "Teatro de los niños", *ABC* (30-XII-1821), p. 19.

[414] *Floridor*, "Viaje a la isla de los animales", *ABC* (5-II-1922), p.26.

[415] Incluida en el programa del "Teatro de los Niños" del Eslava, apud Begoña Riesgo-Demange, *Le théâtre espagnol en quête d'une modernité: La scène madrilene entre 1915 et 1930*, (Tesis doctoral) Universidad de la Sorbona, París, 1992..

[416] S/f, "En el Eslava. El teatro de los niños", *Heraldo de Madrid* (30-XII-1921), p. 5.

[417] Incluidas en el programa del "Teatro de los Niños" del Eslava.

[418] A propósito de este trabajo escenográfico Barradas, véase: Andrés Peláez Martín, "Rafael Barradas en el teatro de Arte: Tradición y vanguardia (1917-1925)", en *Barradas*, (catálogo exposición), Zaragoza, Gobierno de Aragón-Generalitat de Catalunya- Comunidad de Madrid, 1992.

[419] Rodolfo de Salazar, "Espectáculos. Información teatral. Una antigua tragedia de muñecos remozados en el teatro del Duque de York de Londres", *Blanco y Negro*, 1736 (10-VIII-1924).

[420] S/f., "Bartolozzi y los Niños", *Nuevo Mundo*, 1876 (3-I-1930).

[421] Santiago Herrera, "Polichinelas y marionetas. La vida gloriosa de los teatros de muñecos", *La Esfera*, 838 (25 -I-1930). *Ariel* recuerda en una reseña del "Teatro dei Piccoli" los espectáculos de la Zarzuela y el Edén ("Zarzuela. Teatro dei Piccoli", *La Libertad*, 17-X-1924, p. 3).

[422] José Francés, "La enseñanza del guiñol", *Nuevo Mundo*, 1177 (28-VII-1916). Otros reportajes sobre el tema en las revistas gráficas: Enrique González Fiol ,"Un arte insigne venido a menos. El guiñol y las marionetas", *Por Esos Mundos*, 260 (IX-1916), pp. 301 y ss.; Ramón Gómez Montenegro, "El hombre del guiñol", *Blanco y Negro*, 1541 (28-X-1920); Antonio Zozaya, "Guía de soñadores: hombres y títeres", *Nuevo Mundo*, 1733 (8-VI-1927).

[423] Acerca del teatro de títeres en Barcelona, véanse: Sebastián Gasch, *Títeres y marionetas*, Barcelona, Buenos Aires, Editorial Argos, 1949 y Francisco Porras, *Titelles: teatro popular*, Madrid, Editora Nacional, 1981. Estévez-Ortega recuerda una representación anterior a 1920 en la sala Reig, con elegantes títeres del dibujante Emilio Ferrer, de *El caballo volador*, cuento escénico de Francisco Puyol (*Nuevo Escenario*, Madrid, Lux, 1928, p. 98).

[424] Apud, Mario Hernández, "Falla, Lorca y Lanz en una sesión granadina de títeres (1923)", en Dru Dougherty y Mª Francisca Vilches de Frutos, eds., *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, Madrid, Tabapress, CSIC- Fundación Federico García Lorca, 1992, p. 227. Véase el catálogo a cargo del propio Hernández, *Federico García Lorca, teatro de títeres y dibujos con decorados y muñecos de Hermenegildo Lanz*, Santander, Universidad Menéndez Pelayo, 1992; también: Andrés Soria, "Una fiesta íntima de arte moderno en la Granada de los años veinte", en *Lecciones sobre Federico García Lorca*, Granada, Comisión Nacional del Cincuentenario, 1986, pp. 149-178.

[425] "No serán sólo los niños ricos los que vean hoy martes la función de tarde del "Teatro dei Piccoli". La empresa de la Zarzuela, agradecida al creciente favor de su pequeño público, reservará a tal efecto un gran número de localidades para convidar a los niños de las escuelas públicas de Madrid a que se rían y se diviertan con los títeres comediantes" (S./f., "Informaciones y noticias teatrales", *ABC*, 28-X-1924, p. 23).

[426] S/f., "Los teatros. Teatro dei Piccoli ", *Heraldo de Madrid* (17-X-1924), p. 5.

[427] José L. Mayral, "En la Zarzuela. Teatro dei Piccoli", *La Voz* (17-X-1924), p. 2.

[428] S/f., "El Teatro dey Piccoli (sic) de Roma, en la Zarzuela", *ABC* (18-X-1924).

[429] R. M., "Teatro dei Piccoli", *Heraldo de Madrid* (17-X-1924), p. 5.

[430] Enrique Díez-Canedo, "Zarzuela. *Teatro dei Piccoli*, de Roma", *El Sol* (17-X-1924), p. 2.

[431] Ariel, "Zarzuela. *Teatro dei Piccoli* ", *La Libertad* (17-X-1924), p. 3.

[432] José Montero Alonso, "Los fantoches y las marionetas del "Teatro dei Piccoli", *Nuevo Mundo*, 1607 (7-XI-1924).

[433] *Beatriz Galindo*, "Teatro dei Piccoli", *La Esfera*, 565 (25-X-1924).

[434] "Un espectáculo de arte y humor. El teatro dei Piccoli", *Buen Humor*, 153 (2-XI-1924).

[435] Véase: Dru Dougherty, "Talía convulsa. La crisis teatral de los años veinte", *en Dos ensayos sobre teatro español de los años veinte*, Murcia, Universidad de Murcia, 1984, p. 116.

[436] Jacinto Benavente, "De sobremesa", *Los Lunes de El Imparcial* (26-X-1908), apud Juan Cervera, *op. cit*., p. 265.

[437] Gabriel Greiner, "El teatro de los niños", *Heraldo de Madrid* (5 y 12- XI-1927), p. 7.

[438] E. Estévez- Ortega, *op. cit*., pp. 181-182.

[439] Los títulos publicados en la sección fueron los siguientes: Magda Donato, *El duquesito de Rataplán. Comedia bufa representable, Pinocho,* 1-5 (I al 22-III-1925); Magda Donato, *El cuento de la buena Pipa, Pinocho,* 6-9 (29-III al 19-IV-1925); Antonio Robles, *El príncipe no quiere ser niño*, *Pinocho*, 10-13 (27-IV al 17-V-1925); S/f., *Pinocho Pirula y el señor Polichinela, Pinocho*, 14-17 y 22-24 (24-V al 2-VIII-1925); José López Rubio, *La princesita limpia*, *Pinocho*, 41-45 (29-XI al 27-XII-1925); S/f., *Don Polipasto y los salvajes,* "Aventura cómica en tres actos, *Pinocho*, 46-50 (3 al 31-I-1926); S/f., *La Casa de Turrón. Pinocho*, 51-56. (7-II al 14-III, 1926); José López Rubio, *Matarile, rile, rile*, *Pinocho*, 57-62 (21-III al 25-IV-1926); S/f., *La rosa marina de la princesa de la China*, *Pinocho*, 63-67 (2 al 30-V-1926) y *El califa Cigüeña (Sobre un cuento de Guillermo Hauff)*, *Pinocho*, 68-69-73 (6-VI al 11-VII-1926). A propósito de la sección, véase, *Libros y literatura para niños*, pp. 274-280.

[440] Es significativa la analogía de este último personaje con el protagonista de la novela publicada por Ramón Gómez de la Serna en el mismo 1925, *!Hay que matar el morse!*

[441] *Pinocho Pirula y el señor Polichinela*, *Pinocho*, 14 (24-V-1925).

[442] *Pinocho Pirula y el señor Polichinela*, *Pinocho*, 16 (7-VI-1925).

[443] Como señala García Padrino (*Libros y literatura para niños*, p. 296), la obra es una adaptación de uno de los cuentos publicados en *Los Lunes de El Imparcial*, en concreto, "La ley del pescado frito" (25-VII-1920).

[444] Juan G. Olmedilla se refiere en un reportaje a algunos datos económicos respecto a la primera temporada: los actores cobraban el diez por ciento de los ingresos en taquilla; el coste de un muñeco, sin contar el valor del diseño, rondaba los diez duros ("Las tardes de 'Pinocho' en el Retiro. Cómo funciona, por dentro, el teatro de los niños", *Crónica*, 13-VIII-1930).

[445] S/f, "El Teatro Pinocho", *Heraldo de Madrid* (13-XII-1929), p. 5.

[446] Juan G. Olmedilla, "Las tardes de 'Pinocho" en el Retiro. Cómo funciona, por dentro, el teatro de los niños", art. cit.

[447] *Colorín de la Isla*, "Guiñol en la Comedia", art. cit.

[448] Azorín, "Contra el teatro literario" *ABC* (21-IV-1927) reseña la edición de *La máscara y el incensario,* París, Bloud y Gay Editores, 1926. En 1928 *ABC* publica un artículo del propio Baty en el que el autor aclara la consideración del texto dramático como "centro sólido en torno al cual vienen a ordenarse los otros elementos [...] Pero el dominio de la palabra tiene sus límites" ("Hacia el nuevo teatro. El texto", *ABC*, 5-VIII-1928)

[449] A falta de textos editados, me guío por la confrontación de los datos que proporcionan las crónicas con los argumentos de cuentos e historietas a la hora de señalar la fuente directa de cada obra. Al respecto, debe recordarse el recurso habitual de Bartolozzi de reelaboración de motivos, constante en toda su producción narrativa y teatral.

[450] Hercé, "Comedia. Presentación del Teatro Pinocho", *El Sol* (29-XII-1929), p. 9.

[451] M. F. A., "El teatro Pinocho en la Comedia", *La Voz* (30-XII-1929), p. 2.

[452] S/f "Comedia. Teatro Pinocho", *El Imparcial* (29-XII-1929).

[453] M. Pérez Ferrero, "Comedia.- Guiñol infantil. Inauguración. *Rataplán-rataplán* o *Una hazaña de Pinocho*", *El Liberal* (29-XII-1929), p. 5.

[454] José Alsina, "Comedia. Presentación del *Teatro Pinocho*, creación y dirección de D. Salvador Bartolozzi", *La Nación* (1-I-1930), p. 6. Otras crónicas confirman el buen éxito del guiñol de Bartolozzi: "Pinocho, el narigudo héroe moderno de la farsa infantil, popularizado por su creador, Salvador Bartolozzi, ha formado compañía y se ha presentado al público pueril en la Comedia, bajo la dirección del gran dibujante. [...] Rataplán-rataplán gustó -¿cómo no?- extraordinariamente a chicos y grandes, que rieron toda la tarde del sábado; y aquellos incluso se emocionaron con las peripecias de denuedo y el triunfo del más valiente y la recompensa al más desgraciado... Igual que el público adulto ante cualquier comedia melodramática y de tesis moral al uso [...] hubo durante toda la función grandes y merecidos aplausos" (S/f, "Bartolozzi y sus muñecos en la Comedia. *Rataplán-rataplán* o *Una hazaña de Pinocho*", *Heraldo de Madrid*, 30-XII-1929, p. 5); "La feliz iniciativa del pintor Bartolozzi, artista de múltiples actividades, para volver a instaurar el teatro de los niños, ha sido coronada por el éxito más halagador ayer en la Comedia, donde Bartolozzi ha emplazado su retablo guiñolesco. El teatro de muñecos a la clásica usanza aunque modernizado en su presentación, fue para la gente menuda el más grato y divertido espectáculo [...] Bartolozzi, autor, escenógrafo y constructor de los muñecos, obtuvo un éxito grande y merecido, por el que fue muy felicitado" (S/f., "Informaciones y noticias teatrales. Teatro Pinocho", *ABC*, 29-XII-1929, p. 78); "Salvador Bartolozzi, el gran dibujante, creador de Pinocho, lo ha llevado a las tablas en su teatro de guiñol. Con su arte para el decorado ha hecho un guiñol que tanto satisface al público infantil como al de personas mayores, y con sus probadas dotes de cuentista ha compuesto un cuento infantil en acción, bien pensado y conseguido, en el que figuran los personajes de los cuentos clásicos unidos a los suyos, Pinocho y Chapete, para enseñanza y recreo de los niños. Estos, que llenaban por completo el teatro de la Comedia, se sintieron felices y contentos y exteriorizaron ruidosamente su contento" (C. "Pinocho sale a la escena", *Informaciones*, 30-XII-1929, p. 6).

[455] S/f, "Bartolozzi y sus muñecos en la Comedia. *Rataplán-rataplán* o *Una hazaña de Pinocho*", art. cit. De la misma opinión son los citados críticos de *La Voz* —"Natividad Zaro aporta al espectáculo su gracia de mujer y de artista"—, *El Liberal* —"Una grandullona, Natividad Zaro ha reclamado por su parte su porción de felicidad y de éxito. En el escenario en el verdadero, no en el del Guiñol, vestida de Pirula, ha consumido, para delicia de todos, un entreacto"— o *Informaciones*. La joven actriz, había destacado en el arte de la declamación lírica, recibiendo palabras de elogio en su presentación por parte de Rivas Cherif ("Declamación lírica. Natividad Zaro", *ABC* ,30-VIII-1928).

[456] Hercé, "Comedia. Presentación del Teatro Pinocho", art. cit.

[457] S/f., "Bartolozzi y los Niños", *Nuevo Mundo*, 1876 (3-I-1930).

[458] S/f., "Figuras del Teatro en Madrid", *Nuevo Mundo*, 1876 (24-I-1930).

[459] S/f., "Actualidades Teatrales", *Blanco y Negro* (12-I-1930). Véase también: Santiago Herrera, "Polichinelas y marionetas. La vida gloriosa de los teatros de muñecos", art. cit.

[460] A propósito de los episodios de "Aventuras de Pipo y Pipa" que pudieran servir como fuente a la obra, véanse las apuntadas a propósito de *Aventuras Maravillosas de Pipo y Pipa entre los Salvajes* y *En la isla embrujada* (1932), nueva reelaboración de similares motivos.

[461] Hercé, "Comedia. *Pipo y Pipa y el dragón*, cuento infantil en dos actos y catorce cuadros, original de Salvador Bartolozzi", *El Sol* (21-I-1930), p. 10.

[462] S/f, "Guiñol en la Comedia. Un nuevo éxito de Bartolozzi", *Heraldo de Madrid* (21-I-1930), p. 5.

[463] S/f, "Comedia. El guiñol de Bartolozzi", *El Liberal* (21-I-1930), p. 3.

[464] Elena Fortún, *Luna lunera o Cigüeñita en la torre*, en *Teatro para niños*, Madrid, Aguilar, 1942, pp. 244-281. La escritora sólo volvió a estrenar en España una obra escrita para una función organizada por la sección "Gente Menuda" de *Blanco y Negro* en el teatro de la Comedia: *La merienda de Blas* (14-II-1932). Véase, Pilar Nieva de la Paz, *op. cit*., pp. 260-262 y art. cit, pp. 121-123; también: *Literatura y libros para niños*, pp. 281-286 y 326-346.

[465] Juan G. Olmedilla, "Las tardes de "Pinocho" en el Retiro. Cómo funciona, por dentro, el teatro de los niños", art. cit.

[466] *Elena Fortún, op. cit*., p. 258.

[467] *Ibídem*, pp. 280-281.

[468] Enrique Díez-Canedo, "Comedia. Teatro Pinocho.-Un estreno", *El Sol* (18-II-1930), p. 10.

[469] S/f., "Informaciones y noticias teatrales. Nuevo programa del Teatro Pinocho", *ABC* (18-II-1930).

[470] S/f., "Dos estrenos en el Teatro Pinocho", *Blanco y Negro*, 2023 (23-II-1930).

[471] S/f., "Comedia. El teatro Pinocho", *El Liberal* (20-II-1930), p. 3.

[472] Además de las funciones en la Comedia, la compañía participó el día 5 de enero en una función en beneficio de los niños pobres poniendo en escena en el Circo Price uno de los cuadros de su primer estreno, titulado "Reino feliz".

[473] Juan G. Olmedilla, "Las tardes de "Pinocho" en el Retiro. Cómo funciona, por dentro, el teatro de los niños", art. cit.

[474] "Se dice: -Que el autor de la obra inaugural del Teatro Pinocho, en la Comedia, será el simpatiquísimo dibujante José Zamora" ("Sección de rumores", *Heraldo de Madrid*, 9-XI-1930, p. 7).

[475] L.C., "Sobremesa y alivio de comediantes", *ABC* (18-XII-1930).

[476] Salvador Bartolozzi, *Pipo y Pipa en busca del Gato Peloimedio*, Valladolid, Miñón, 1987, pp. 26-27. El episodio del Coco procede de la serie de Estampa, concretamente de "Aventuras de Pipo y Pipa", Séptima parte, episodio XII, "!El Coco, mamá!", *Estampa*, 191 (12-IX-1931).

[477] *Ibídem*, p. 47.

[478] *Ibídem*, pp. 39-40.

[479] *Ibídem*, p. 8.

[480] *Ibídem*, p. 122-123.

[481] *Ibídem*, p. 24

[482] *Ibídem*, pp. 54-57.

[483] *Ibídem*, pp. 84-85.

[484] *Ibídem*, p. 131

[485] E. D.-C., "Para el público infantil", *El Sol* (30-XII-1930), p. 5.

[486] S/f, "El Pinocho de Bartolozzi se presenta en el Español", *Heraldo de Madrid* (26-XII-1930), p. 7.

[487] S/f, "Teatro infantil", *La Nación* (26-XII-1930), p. 11.

[488] José Romero Cuesta, "Teatro de los niños. El Guignol Pinocho y el Teatro Pulgarcito", *Informaciones* (26-XII-1930), p. 3.

[489] Luis G. de Linares, "Una interviú con los actores de Teatro Pinocho para niños en el Español", *Estampa*, 156 (27-XII-1930).

[490] Enrique González Fiol, "Para el público infantil del Teatro Español. Información sensacional. El terrible conflicto que le preparan a Bartolozzi unos muñecos de su guiñol", *Nuevo Mundo*, 1929 (9-I-1931).

[491] Hercé, "Español. Teatro Pinocho", *El Sol* (20-I-1931), p. 5.

[492] J.R.C. "En el Guignol Pinocho. *Pipo y Pipa y Pulgarcito en la isla misteriosa*", *Informaciones* (12-I-1931), p. 4.

[493] Véanse los pormenores en: Manuel Aznar Soler, *Valle-Inclán, Rivas Cherif y la renovación teatral española (1907-1936),* Barcelona, Cop d'idees-T.V.I., 1992, pp. 109-110.

[494] *Un traspunte,* "Sobremesa y alivio de comediantes. Un nuevo esperpento de Valle-Inclán", *ABC* (27-XI-1930).

[495] *Un traspunte,* "Sobremesa y alivio de comediantes. Teatro de Marionetas", *ABC* (1-I-1931), p. 16. Por estas mismas fechas, en una entrevista con motivo del estreno de *La zapatera prodigiosas*, Rivas Cherif hace una breve referencia al guiñol junto a otros proyectos de *El Caracol* tampoco realizados: "También haremos el guiñol de Bartolozzi para grandes" (César González-Ruano, "Bajo la sonrisa de la zapatera prodigiosa. Margarita, Federico y Cipriano", *Crónica*, 11-II-1931).

[496] S/f. , "Sobremesa y alivio de caminantes", *ABC* (26-II-1931).

[497] Cipriano Rivas Cherif sí que llegó a participar en un proyecto de guiñol para adultos, en la representación en la Residencia de estudiantes de *Historia de un Soldado* de Stravinsky, con la colaboración de Ernesto Halffter y decorados de Vázquez Díaz. Puede verse una fotografía del director, frente a un decorado, curiosamente de características muy similares al del "Teatro Pinocho", en *ABC*, 13-VI-1931, p. 4.

[498] *Critilo*, "La vida literaria. El teatro de los niños", art. cit. ,pp.16-17.

[499] Cipriano Rivas Cherif, "Nuevo repertorio Teatral. En propia mano", *España*, 277 (21-VIII-1920), p. 13.

[500] Antonio Espina, "Las dramáticas del momento", *Revista de Occidente*, XXX, (1925), pp. 324-325.

[501] Jean Cocteau, *Orfeo* , *Revista de Occidente* XLIV (I-1927) , pp. 172-173.

[502] Véase el capítulo "Una mentalidad infantil" en, Luis Araquistain, *La batalla teatral*, Madrid, CIAP, 1930, pp. 55-61.

[503] *Heraldo de Madrid* dedicó una breve reseña a la reposición de la obra: "Ayer, para festejar a los pequeñuelos, Bartolozzi presentó a éstos en el Avenida, admirablemente secundado por los actores de la Compañía Díaz de Artigas-Collado, su Teatro de Pinocho, que representó *Pipo y Pipa y el dragón*, con arte insuperable. La chiquillería rió toda la tarde y aplaudió a rabiar las mil incidencias de la graciosa farsa de muñecos" (S/f, "Las funciones de niños. *Pipo y Pipa y el dragón* , en el Avenida", *Heraldo de Madrid*, 7-I-1933, p.5). El mismo diario da noticia de otro detalle habitual en otras temporadas: el donativo de la compañía de cien pesetas en localidades para los niños pobres de Madrid" (*Heraldo de Madrid*, 5-I-1933, p. 6).

[504] En un artículo publicado en 1931 en el diario *ABC* el dramaturgo había dirigido ya sus elogios al guiñol:"[...] los títeres de Bartolozzi, tan bien orientados, tan chispeantes, tan modernos [...]"(Eduardo Marquina, "La labor de Margarita Xirgu en el Español", *ABC*, 21-II-1931, p. 22).

[505] "Sección de rumores", *Heraldo de Madrid* (25-XI-1932), p. 5.

[506] P. Muñoz Delgado, "Guignol en el Avenida. *Pipo y Pipa y el gato Tres Pelos*, y Salvador Bartolozzi, art. cit. Bartolozzi y Magda Donato se mostrarán igualmente optimistas años después en sus respuestas a una encuesta teatral del *Heraldo de Madrid*, desechando la posibilidad de dedicarse a otro tipo de teatro. Así, Magda Donato declara: "El teatro infantil me entusiasma, por eso le dedico todas mis horas [...] ¿Otra clase de teatro? ¡Pero si con éste me va tan bien...!"; y Bartolozzi: "¿Otras cosas? ¡Sí, desde luego! Pero siempre pensando en los niños... Ellos son nuestra alegría y nuestra inquietud" (S/f., "Encuestas teatrales del Heraldo. ¿Qué obras prepara usted?", *Heraldo de Madrid*, 24-I-1935, p. 4).

[507] Hace referencia a ello Felipe Lluch: "[...] Manuel Collado, de quien partió la iniciativa y el decidido empeño para llevarla a cabo, de resucitar y ampliar su magnífica creación de Pinocho, en el teatro Eslava" ("Teatro para niños. Pinocho", *Sparta*, 15, 19-II-1933).

[508] La función mereció una breve reseña en *Heraldo de Madrid*, señalando la mera intención del autor de distraer al público infantil y destacando la presentación y los decorados y, sobre todo, la gracia de los pequeños actores (S/f, "*Pipo en la corte de Libia*. El estreno del sábado en el María Isabel", *Heraldo de Madrid*, 2-I-1933, p. 6). También hay fotografías en *Mundo Gráfico*, 1107 (18-I-1933) y *Ahora* (2-I-1933).

[509] Hercé, "Beatriz. *Pinocho vence a los malos*. Cuento escenificado de Salvador Bartolozzi", *Luz* (30-I-1933), p. 12.

[510] S/f, "Beatriz. Teatro para niños", *El Liberal* (31-I-1933), p. 8.

[511] A.M., "Beatriz. *Pinocho vence a los malos*", *ABC* (1-II-1933).

[512] O. "Teatro para niños en el Beatriz. Se estrena con gran éxito infantil *Pinocho vence a los malos*", *Heraldo de Madrid* (30-I-1933).

[513] Melchor Fernández Almagro, "Espectáculos para niños; el estreno de Pinocho", *La Voz* (30-I-1933), p. 3.

[514] Así lo refleja una gacetilla de *ABC* (29-I-1933) o el citado artículo de *Heraldo de Madrid*: "Digno prólogo de tan hermosa fiesta fue el delicioso relato de "Cuentos de la abuelita", —texto inédito de los hermanos Quintero—, al que prestó lo más noble de su arte —la ternura— la admirable primera actriz de la compañía, Josefina Díaz de Artigas, bellamente caracterizada".

[515] Hercé, "Beatriz. *Pinocho vence a los malos*. Cuento escenificado de Salvador Bartolozzi", art. cit.

[516] Bernardo G. de Candamo, "Novedades teatrales. *Pinocho vence a los malos*", *El Imparcial* (31-I-1933), p. 3.

[517] La revista publicó un amplio reportaje fotográfico: S/f., "Pinocho vence a los malos", *Estampa*, 267 (19-II-1933).

[518] M., "Los teatros. Beatriz. *Pinocho vence a los malos*", *La Libertad* (31-I-1933), p. 5.

[519] S/f, "Beatriz. *Pinocho vence a los malos*, obra para niños, original de Salvador Bartolozzi", *El Sol* (31-I-1933), p. 12.

[520] *Un espectador de buena fe*, "*Pinocho vence a los malos*, en el Teatro de los niños", *Crónica* (26-III-1933).

[521] Las reseñas de prensa señalaban la colaboración de la escritora al menos en *Pipo y Pipa y el Dragón*, entre las obras estrenadas en el "Teatro Pinocho"; por su parte, Pilar Nieva de la Paz apunta que en la Sociedad General de Autores consta también como autora del anterior estreno, *Pinocho vence a los malos* (*op. cit*., p. 238)

[522] Véase al respecto: Pilar Nieva de la Paz, *op. cit*., pp. 333-335 y art. cit., pp. 115-121. Todas las obras citadas fueron publicadas en la colección *La farsa*: *¡Maldita sea mi casa!* en su número 115 (23-XI-1929) y *Aquella noche* en el 437 (1-II-1936). Pilar Nieva recoge del registro dramático de la Sociedad General de Autores españoles otros tres títulos adaptados por la escritora: *El profesor Klenow*, *En las redes de la araña* y *Peluquero de señoras*, adaptación de la obra de Armont y Gerbidon, estrenada en Buenos Aires en 1929 (*Ibídem*., p. 282).

[523] S/f, "Beatriz. *Pinocho en el País de los juguetes*, de Magda Donato y Salvador Bartolozzi", *El Liberal* (14-III-1933), p. 8.

[524] S/f., "*Pinocho en el país de los juguetes*, en el Beatriz", *La Voz* (14-III-1933), p. 3.

[525] Juan Aguilera Sastre localizó un ejemplar mecanografiado de *Pinocho en el país de los juguetes* en el Archivo General de la Administración. Se trata de un documento remitido por José Artigas para su aprobación al Director General de Seguridad, con fecha de 11 de marzo de 1933 precedido de una carta de presentación con el siguiente escrito preliminar: "Don Juan Artigas Andreu. Representante dela Compañía Díaz de Artigas-Collado que actúa en el TEATRO BEATRIZ, tiene el honor de comunicar a V.E. que el día DOCE de los corrientes a las CUATRO de la tarde se estrenará en dicho teatro "PINOCHO EN EL PAIS DE LOS JUGUETES" cuento en dos actos original de los Sres. Magda Donato y Salvador Bartolozzi cuyos ejemplares adjunto, para su conocimiento y aprobación". Cada una de las páginas lleva el sello Teatro Beatriz-Empresa. La firma autógrafa de Magda Donato y Bartolozzi aparece en la página inicial y final de cada uno de los actos. En el texto original aparece mecanografiado en la primera página el título "Pinocho en el país de los muñecos", con la palabra "muñecos" tachada y encima escrita a pluma "juguetes".

[526] *Pinocho en el país de los juguetes*, puede interpretarse como una parodia el melodrama policiaco, uno de los géneros predilectos del público teatral madrileño. Al respecto, véase M. Vilches de Frutos y Dru Dougherty, *La escena madrileña*, pp. 127 y Vance Holloway, *La crítica teatral en ABC. 1918-1936*, New York, Peter Lang, 1991, pp. 59-61.

[527] *El Liberal* corrobora en parte tal suposición, cuando comenta que era una pieza "que habíamos visto esbozada en el guiñol" (S/f., "Cómico. *Aventuras de Pipo y Pipa* o *La duquesita y el dragón*, de Magda Donato y Salvador Bartolozzi", *El Liberal*, 30-I-1934, p. 4).

[528] S/f., "Pipo y Pipa en el teatro", *Estampa*, 318 (12-II-1934).

[529] Juan Chabás, "Teatro para niños. Estreno de *Aventuras de Pipo y Pipa*, en el Cómico", *Luz* (31-I-1934), p. 6.

[530] S/f., "Teatro para niños. Ayer tarde se estrenó en el Cómico, con gran éxito, la graciosísima obra infantil *Aventuras de Pipo y Pipa o La Duquesita y el Dragón*, de "Magda Donato" y Salvador Bartolozzi", *Heraldo de Madrid* (29-I-1934), p. 4.

[531] S/f., "Estreno de *Aventuras de pipo y Pipa o La duquesita y el dragón* en el Cómico", *Ahora* (30-I-1934), p. 31.

[532] Citados en la reseña de Juan Chabás, "El teatro de los niños. Una nueva obra de Bartolozzi y Magda Donato, *Luz* (20-III-1934), p .6.

[533] A.M.," Pipo y Pipa triunfan de nuevo en el escenario del Cómico", *El Liberal* (20-III-1934), p. 6.

[534] S/f., "Cómico. *Pipo y Pipa contra Gurriato*", *El Liberal* (27-IV-1934), p. 8.

[535] S/f. , "Teatro Pinocho. Pipo y Pipa contra Gurriato, en el Cómico", *Heraldo de Madrid* (30-IV-1934), p. 5. Es esta una de las pocas referencias en la que se aplica el nombre de "Teatro Pinocho" en esta segunda etapa del teatro de Bartolozzi.

[536] La mayoría de las reseñas, como la publicada por el diario *Ahora*, reflejan el éxito de autores e intérpretes en la función: "[...] La obra alcanzó un éxito extraordinario entre la gente menuda. Las ovaciones repitiéronse incesantemente en el curso de la representación, en honor de los autores y de los intérpretes" (S/f, "Estreno de *Pipo y Pipa y los Reyes Magos* en el María Isabel", *Ahora*, 25-XII-1934, p. 31).

[537] S/f., "Pipo y Pipa y los Reyes Magos", *ABC* (25-XII-1934), p. 49. Véanse los episodios CXXVI-CXXII de la séptima parte de la historieta de *Estampa*: "Pipo en busca de los Reyes Magos", *Estampa*, 307 (25-XI-1933), "Los planes de la bruja Pirulí", *Estampa*, 308 (2-XII-1933), "La otra estrella", *Estampa*, 309 (9-XII-1933), "Con un día de retraso", *Estampa*, 310 (16-XII-1933), "El tiempo y sus doce hijos", *Estampa*, 311 (23-XII-1933), "Pasan las horas", *Estampa*, 312 (30-XII-1933) y "Noche de reyes", *Estampa*, 313 (6-I-1934).

[538] S/f, "María Isabel. *Pipo y Pipa y los reyes magos*", *El Liberal* (25-XII-1934), p. 5.

[539] M.F.A. ,"María Isabel. *Pipo y Pipa y los Reyes Magos*", *El Sol* (26-XII-1934).

[540] S/f., "Pipo y Pipa y los Reyes Magos", *ABC* (25-XII-1934), p. 49.

[541] S/f., "María Isabel. *Pipo y Pipa en la boda de Cucuruchito*", *ABC* (22-I-1935), p. 41.

[542] S/f, "Estreno de *Pipo y Pipa en la boda de Cucuruchito* en el María Isabel", *Ahora* (23-I-1935), p. 27.

[543] S/f, "Pipo y Pipa en la boda de Cucuruchito", *El Liberal* (23-I-1935), p. 2.

[544] S/f, "María Isabel. *Pipo y Pipa en la boda de Cucuruchito*", *El Sol* (22-I-1935), p. 2.

[545] S/f, "Estreno de *Pipo y Pipa en la boda de Cucuruchito* en el María Isabel", art. cit.

[546] S/f., "María Isabel. Comedia infantil", *ABC* (27-III-1935), p. 45.

[547] En varios episodios de la séptima parte de "Aventuras de Pipo y Pipa" visitan los dominios del rey Neptuno: en los episodios LXXXII-LXXXV, *Estampa*, 264-266 (28-I al 11-II-1933) y episodios CLXI-CLXVI, *Estampa*, 342-346 (4-VIII al 1-IX-1934).

[548] S/f.,"María Isabel. Comedia infantil", *ABC* (27-III-1935), p. 45.

[549] S/f., "María Isabel. *Pipo y Pipa en el fondo del mar* ", *El Liberal* (26-III-1935), p. 8.

[550] En *La Voz* se caracteriza la obra como "mitad magia, mitad cuento" (S/f., "En el María Isabel. *Pipo y Pipa en el fondo del mar* ", *La Voz*, 26-III-1935, p. 4).

[551] Col. *La Farsa*, núm. 433 (4-I-1936). El número incluye cuatro fotografías y las habituales ilustraciones de Merlo. Detalla también el reparto del estreno: Pipo: Isabel Garcés. Pipa: Concha Fernández. El mago Carrasclás: José Orjas. Mama 1º: Concha Ruiz. Mamá 2º: Adela González. Mamá 3º: Carmen Sanz. Niña 1º: Pepita Ragel. Niña 2º: S. Galíndez. Niña 3º: C. Galíndez. El lobo Tragalotodo: Señor Ragell. Pif-Paf: Fernando Vallejo. Catapúm: Sr. Pedrote. Patatrás: Alfonso Tudela. Gurriato: Sr. Armario. La abuelita: Mercedes M. Sampedro. Caperucita: Fifí Llopis. Mirlo: José Orjas. Cigarra: Srta. Ramos. Hormiga: Cristeta Miñana. Escarabajo: Ángel Somoza. Abeja: Concha Sánchez. Gusano de Luz: Sr. San Román. Ratón: Pepita Ragel. Doriquita: L. Manzanedo. Doña Petronila: Concha Ruiz.

[552] *Chapete en guerra con el País de la Fantasía*, cap. II.

[553] "Aventuras de Pipo y Pipa", séptima parte, episodio XIII, "En la ciudad de la maravilla, *Estampa*, 192 (19-IX-1931).

[554] "Aventuras de Pipo y Pipa", séptima parte, episodio XV, "El ejército del mal", *Estampa*, 194 (3-X-1931).

[555] "Aventuras de Pipo y Pipa", séptima parte, episodio XVIII, "Va a empezar la función", *Estampa*, 197 (24-X-1931).

[556] "Aventuras de Pipo y Pipa", séptima parte, episodio CCLXX, Caperucita Roja y Caperucita Verde", *Estampa*, 440 (20-VII-1936).

[557] "Aventuras de Pipo y Pipa", séptima parte, episodio CCLXXI. Preparando la cena del lobo", *Estampa*, 441 (27-VII-1936).

[558] Como se señaló, ya aparecía en *Pinocho y el príncipe bueno* el mago Carrasclás, "amable por delante, malvado por detrás", o en las "Aventuras de Pipo y Pipa" el citado personaje ramoniano "el hombre malo de buen corazón".

[559] A.M, "Teatro infantil en el María Isabel. *Pipo y Pipa y el lobo Tragalotodo*, deliciosa comedia para niños y ... para hombres", *Heraldo de Madrid* (8-XI-1935), p. 9.

[560] A.E., "María Isabel. *Pipo y Pipa y el lobo Tragalotodo*; cuento escénico de Magda Donato y Salvador Bartolozzi", *El Sol* (8-XI-1935), p. 2.

[561] S/f., "Estreno de una comedia infantil", *ABC* (7-XI-1935), p. 50.

[562] E. D.-C., "El María Isabel, para chicos y grandes", *La Voz* (8-XI-1935), p. 4.

[563] Alberto Marín Alcalde, "Un estreno y un homenaje en el María Isabel", *Ahora* (8-XI-1935), p. 32.

[564] S/f., "Los teatros infantiles", *El Liberal* (13-XI-1935), p. 11.

[565] F., "Estreno de *Pipo y Pipa y los muñecos* en el Maria Isabel", *Ahora* (31-XII-1935), p. 31. La crónica destaca el éxito de la nueva obra: "La compañía infantil, a cuyo cargo estuvo la representación de la obrita estrenada el domingo en el María Isabel, alcanzó un triunfo rotundo. Los pequeños actores hicieron las delicias no sólo de los chicos, sino de los *grandes* que se hallaban en la sala del teatro de la calle del Barquillo". También es positiva la crónica de *El Liberal*: "Diez cuadros de cuento infantil por Magda Donato y Bartolozzi, los primeros autores de obras para niños y a cuya sensibilidad artística no ha podido llegar nadie [...]" (S/f., "María Isabel. *Pipo, Pipa y los muñecos*", *El Liberal*, 1-I-1936, p. 1).

[566] J.G.O., "*Pipo y Pipa y los muñecos*, de Magda Donato y Salvador Bartolozzi, deleitó ayer tarde al público infantil del María Isabel", *Heraldo de Madrid* (30-XII-1935), p. 9.

[567] S/f.,"María Isabel: estreno de una comedia infantil", *ABC* (13-III-1936), p. 47.

[568] A.M.A. "Estreno de *Pipo y Pipa en el país de los borricos* en el María Isabel", *Ahora* (13-III-1936), p. 31.

[569] S/f.,"María Isabel: estreno de una comedia infantil", *ABC* (13-III-1936), p. 47.

[570] A.M.A. "Estreno de *Pipo y Pipa en el país de los borricos* en el María Isabel", *Ahora* (13-III-1936), p. 31.

[571] S/f, "María Isabel. Pipo y Pipa en el país de los borricos", *El Liberal* (13-III-1936), p. 8.

[572] S/f., "*Pipo y Pipa en el país de los borriquitos*", *La Voz* (13-III-1936), p. 4.

[573] S/f, "María Isabel.- Pipo y Pipa en el país de los borriquitos ", *Heraldo de Madrid* (13-III-1936), p. 9.

[574] A propósito de su producción teatral véanse: Emilio Miró, "La contribución teatral de Concha Méndez", en *El teatro en España*, pp. 439-451; Pilar Nieva de la Paz, *op. cit*., pp. 262-267 y art. cit, pp. 123-127.

[575] F. Miranda Nieto, "María Isabel. *Pipo y Pipa en el país de los borriquitos*, comedia infantil de Magda Donato y Salvador Bartolozzi", *El Sol* (13-III-1936), p. 5.

[576] S/f. ," Dos horas antes del estreno de *Pipo y Pipa y el lobo Tragalotodo*", *Heraldo de Madrid* (7- XI-1935), p. 9.

[577] A propósito del estreno de *El gato con Botas*, de Tomás Borrás y Valentín de Pedro, estrenada por la compañía de Rambal, *Santorello* en *Blanco y Negro* señala cómo la calidad del texto es anulada por una puesta en escena muy deficiente; el crítico se refiere a la dificultad de la adecuación de la plástica escénica en el teatro para niños, y opina: "Se precisaría el talento de un Fuchs, de un Appia, de un Reinhardt, de un Gordon Craig" ("La actualidad teatral", *Blanco y Negro*, 1919, 15-I-1028); una fotografía del estreno puede verse en: *ABC*, 12-I-1928). En la misma temporada, Benavente estrenó una nueva comedia de magia, *La noche iluminada* (22-XII-1927), pero según las reseñas de la prensa parece dirigida más claramente que otros intentos anteriores al público adulto: "más que para niños, es para hombres que se sientan niños", comenta *Floridor*. El único elemento que parecía adecuado para los pequeños eran los deslumbrantes decorados de Fontanals ("La noche iluminada", *ABC*, 23-XII-1927).

[578] Como sucede con las obras de Bartolozzi y Magda Donato, apenas se publicaron estos títulos, con pocas excepciones: Tomas Borras y Valentín de Pedro, *El gato con Botas*, col. *La Farsa*, núm. 18 (7-I-1928);

Jacinto Benavente, *La novia de nieve*, "Comedia en un prólogo y tres actos", col. *La Farsa*, núm. 390 (9-III-1935).

579 La obra estrenada es una adaptación de la novela publicada en 1935: *Rompetacones* o *La doble vuelta al mundo*, "Novela para chicos", Madrid, Saenz de Jubera, 1935 (*Libros y literatura para niños*, p. 489).

580 C., "Benavente. *Rompetacones* o *La doble vuelta al mundo*", *ABC* (13-XI-1935), p. 47.

581 Pilar Nieva de la Paz atribuye al ambiente propicio hacia la reforma del sistema educativo de la República la nueva corriente del teatro para niños impulsada por Magda Donato y otras autoras en los años treinta. Sin obviar que tal preocupación pudiese favorecer la acogida del espectáculo, quizá deban atribuirse en mayor medida a los factores aquí señalados el éxito de este teatro y recordar que la preocupación por la reforma es muy anterior a la República y tiene su origen en la narrativa renovadora dedicada a la infancia, consolidada en los años veinte.

582 Felipe Lluch, "Teatro para niños. Pinocho", *Sparta*, 15 (4-II-1933).

583 *El teatro en prosa de Valle-Inclán*, *op. cit*., pp. 493-596.

584 Jesús Rubio Jiménez, "*La cabeza del dragón*: el final del ensueño modernista", *Hispanística*, XX, núm. 5, 1987, pp. 37-51.

585 Véase sobre el particular: Jean-Marie Lavaud y Eliane Lavaud, "Valle-Inclán y las marionetas entre la tradición y la vanguardia", art. cit., pp. 364-365.

586 De "pomposamente espectacular y decorativo" tacha al teatro de títeres de Bartolozzi Rafael Dieste, director del guiñol de las 'Misiones Pedagógicas", en un texto autobiográfico. Apud, José Romera Castillo, "Escritos autobiográficos y teatro de la época (1916-1939)" en *El teatro en España*, p. 314.

587 J. G. Olmedilla, en su reportaje sobre las funciones del Retiro da el dato: "hay ya pintadas unas treinta decoraciones, a cinco o seis por cada obra de las estrenadas"("Las tardes de 'Pinocho en el Retiro. Cómo funciona, por dentro, el teatro de los niños", art. cit.)

588 Hercé, "Comedia. Presentación del Teatro Pinocho", art. cit.

589 M. Pérez Ferrero, "Comedia.- Guiñol infantil. Inauguración. *Rataplán, rataplán* o *Una hazaña de Pinocho* ", art. cit.

590 Hercé, "Comedia. *Pipo y Pipa y el dragón*, cuento infantil en dos actos y catorce cuadros, original de Salvador Bartolozzi", art. cit.

591 S/f, "Guiñol en la Comedia. Un nuevo éxito de Bartolozzi", art. cit.

592 Enrique Díez-Canedo, "Comedia. Teatro Pinocho.-Un estreno", art. cit.

593 Hercé, "Comedia. Presentación del Teatro Pinocho", art. cit.

594 Fotografías de los muñecos pueden verse en algunos de los reportajes citados y en fotografías sueltas. Véanse, en especial: "Actualidades teatrales", *Blanco y Negro* (12-I-1930) y (2-I-1931); Luis G. de linares, "Una interviú con los actores del Teatro Pinocho para niños en el Español", art. cit; Enrique González Fiol, "Para el público infantil del Teatro Español. Información sensacional. El terrible conflicto que le prepara a Bartolozzi unos muñecos de su guiñol" art. cit., y una fotografía publicada en el diario *Ahora* (25-XII-1932).

595 Publicadas en reportajes de *ABC* (3-II-1933); *Blanco y Negro*, 2174 (12-II-1933); *Ahora* (29-I-1933), p. 23; *Sparta*, 15(4-II-1933) y *Estampa*, 267 (19-II-1933).

596 F. Lluch Garín, "Teatro para niños. Pinocho", art. cit.

597 *Un espectador de buena fe*, "Pinocho vence a los malos, en el Teatro de los niños", art. cit.

598 M. Fernández Almagro, "Espectáculos para niños; el estreno de Pinocho", art. cit.

599 Reportajes gráficos se publicaron en el diario *Ahora* (31-III-1933), p. 2 y *Blanco y Negro*, 2179 (19-III-1933).

600 Juan Chabás, "Teatro para niños. Estreno de *Aventuras de pipo y Pipa*, en el Cómico", art. cit.

601 Fotografías en *La Nación* (20-III-1934), p. 9, *Luz* (21-III-1934), p. 6 y *Ahora* (23-III-1934), p. 2.

602 Juan Chabás, "EL teatro de los niños. Una nueva obra de Bartolozzi y Magda Donato", art. cit.

603 S/f, "Estreno de *Pipo y Pipa y los Reyes Magos* en el María Isabel", *Ahora* (25-XII-1934), p. 31.

[604] Las reseñas de *El Sol* (22-I-1935) y *Heraldo de Madrid* (21-I-1935) citan a Colmenero como autor de los decorados, mientras que *ABC* (21-I-1935) se refiere a los habituales Pedro Lozano y Pitti Bartolozzi (Una fotografía de la representación puede verse en *Mundo Gráfico*, 1212, 23-I-1935).

[605] Los telones realizados por Busato para el estreno de 1877 pueden verse reproducidos en el catálogo *Cuatro siglos de teatro en Madrid*, Madrid, Consorcio Madrid Capital Europea de la Cultura, 1992, pp. 408-409.

[606] A.E., "María Isabel. Pipo y Pipa en el fondo del mar, comedia infantil de Magda Donato y Salvador Bartolozzi", *El Sol* (26-III-1935), p. 2.

[607] Véanse las imágenes de la comedia en *ABC* (28-III-1935), *Ahora* (26-III-1935), p. 35, y *Mundo Gráfico* , 1222(3-IV-1935).

[608] Se publicaron también fotografías en los diarios *ABC* (14-XI-1935) y *Ahora* (9-XI-1935).

[609] Alberto Marín Alcalde, "Un estreno y un homenaje en el María Isabel", art. cit.

[610] A.E., "María Isabel. *Pipo y Pipa y el lobo Tragalotodo*, cuento escénico de Magda Donato y Salvador Bartolozzi", art. cit.

[611] *Ahora* (1-I-1936), p. 35.

[612] *ABC* (13-III-1936) y *Ahora* (13-III-1936), p. 35.

[613] S/f, "María Isabel.- *Pipo y Pipa en el país de los borriquitos*", *Heraldo de Madrid* (13-III-1936), p. 9.

[614] F. Miranda Nieto, "María Isabel. *Pipo y Pipa en el país de los borriquitos*, comedia infantil de Magda Donato y Salvador Bartolozzi", art. cit.

[615] Apud Pedro Lozano Bartolozzi, *Pedro y Pitti*, Ayuntamiento de Pamplona, 1986, p. 31.

[616] S/f., 'Los muñecos de Bartolozzi. Pipo, Pipa y el gato Trespelos aparecieron ayer tarde en el Teatro Español", *Ahora* (26-XII-1930).

[617] S/f., "Actualidades teatrales", *Blanco y Negro* (12-I-1930).

[618] Roberto Castrovido, "Teatralerías. Las funciones de Pascuas", *La Voz* (27-XII-1930), p. 2.

[619] S/f., "Pipo y Pipa y los Reyes Magos, art. cit.

[620] S/f., "Estreno de una comedia infantil", art. cit.

[621] A.M, "Teatro infantil en el María Isabel. *Pipo y Pipa y el lobo Tragalotodo*, deliciosa comedia para niños y... para hombres", art. cit.

[622] E. D.-C., "El María Isabel, para chicos y grandes", art. cit.

[623] J.G.O., *"Pipo y Pipa y los muñecos*, de Magda Donato y Salvador Bartolozzi, deleitó ayer tarde al público infantil del María Isabel", art. cit.

[624] Eugenio Montes, "El teatro infantil y comedias de magia", *ABC* (6-V-1931).

[625] M. Fernández Almagro, "Espectáculos para niños; el estreno de Pinocho", art. cit.

[626] Juan Chabás, "Teatro para niños. Estreno de *Aventuras de Pipo y Pipa*, en el Cómico", art. cit.

[627] S/f.,"María Isabel. *Pipo y Pipa en la boda de Cucuruchito* ", art. cit.

[628] S/f., "María Isabel. Comedia infantil", art. cit.

[629] A.M., "Teatro infantil en el María Isabel. *Pipo y Pipa y el Lobo Tragalotodo* ", deliciosa comedia para niños y ... para hombres", art. cit.

[630] J.G.O., *"Pipo y Pipa y los muñecos*, de Magda Donato y Salvador Bartolozzi, deleitó ayer tarde al público infantil del María Isabel", art. cit.

[631] Apud, Pedro Lozano Bartolozzi, *op. cit.* , p. 31

[632] F. Miranda Nieto, "María Isabel. *Pipo y Pipa en el país de los borriquitos* , comedia infantil de Magda Donato y Salvador Bartolozzi", art. cit.

[633] *Los films de dibujos animados*, Madrid, CIAP, 1930, citado por Juan Manuel Bonet, *Diccionario de las vanguardias*, p. 297.

[634] Sobre el film, al parecer desaparecido, y su director, véase: Javier Hernández Ruiz y Pablo Pérez Rubio, "Adolfo Aznar o el sueño frustrado de un cine de animación español", *El Bosque*, Zaragoza, Enero- Abril, 1994, pp. 83-91 y *Diccionario de aragoneses en el cine y el vídeo (1896-1994)*, Zaragoza, Mira Editores, 1994, pp. 36-38. El argumento parece inspirado en la farsa *Pipo y Pipa y el dragón*: Pirulí y Gurriato raptan

a la princesa Cocolín y la convierten en dragón; Pipo y Pipa acuden a salvarla enviados por su padre el rey. Al parecer, hubo en la posguerra un intento de recuperar este film -que José Luis Borau define como una película "muñecos pre-checoslovacos" (*Diccionario de las vanguardias*, p. 74)-, pero fue prohibido por la peregrina razón de que el gorro de papel de Pipo estaba hecho con el papel del periódico Ahora, que debía ser borrado fotograma a fotograma. Según señala María del Mar Lozano Bartolozzi, el dibujante llegó a realizar en Mejico una segunda película, titulada *Aventuras de Cucuruchito y Pinocho*, producida por Selecciones Cinematográficas, M. Aparicio, que llegó a estrenarse en el cine Actualidades de Madrid ("La colección de dibujos de Salvador Bartolozzi en el museo Municipal de Madrid", art. cit, p. 530).

[635] Antonio Espina, *op. cit*., p. VIII.

[636] Véase: Eduardo Huertas Vázquez, "Proyectos oficiales de reforma teatral de la II República", en *El teatro en España*, p.413. Durante la guerra se formaron diversos grupos para niños. "La Tarumba", de Miguel Prieto y Ramón Gaya, que había sido creado en los años del bienio negro vuelve en 1936 a su función propagandística. En 1938 el ministerio de Instrucción pública de la República patrocinó otro grupo para niños, "El Titiribí". Véase Robert Marrast, *El teatre durant la guerra civil espanyola*, Barcelona, Institut del teatre, 1978, pp. 9-10 y 199.

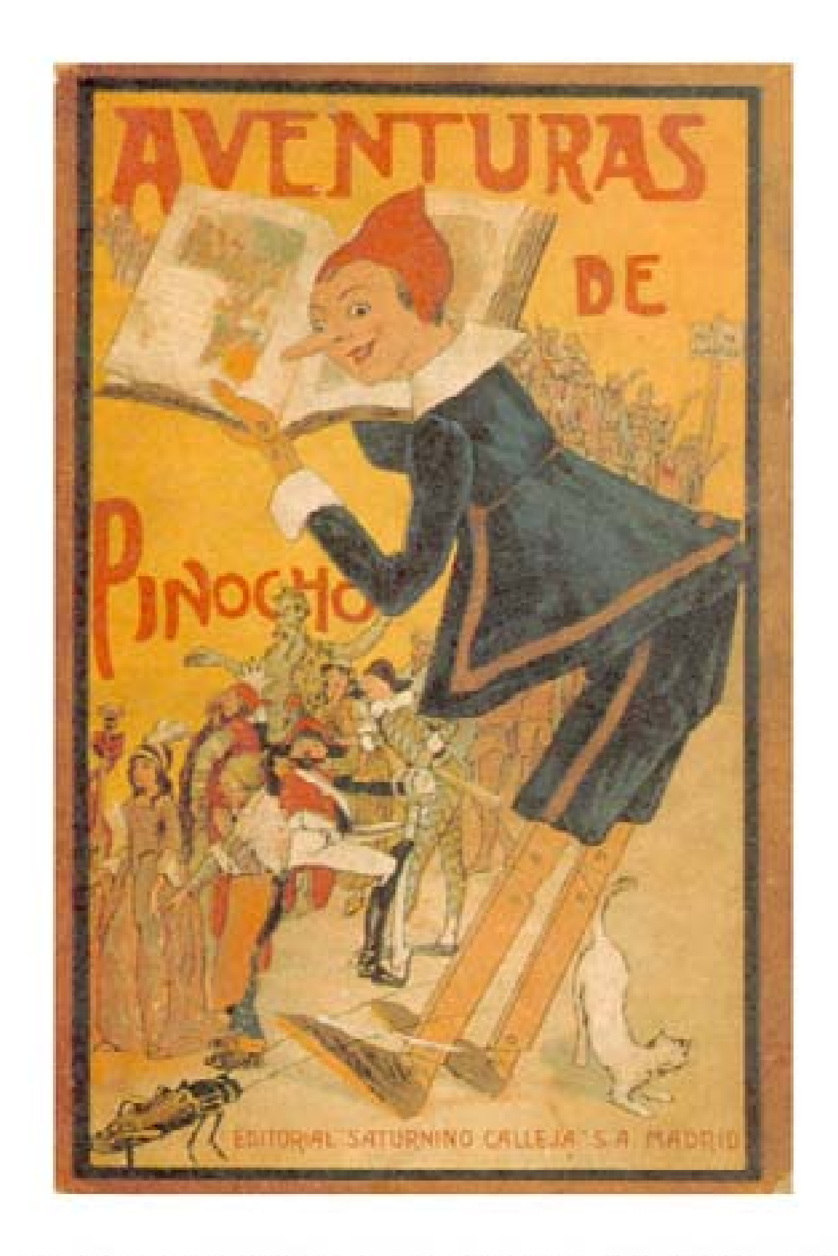
[637] Para todos los datos sobre el exilio véase: Antonio Espina, *op. cit*., pp. IX-XIII.

[638] Véase: Juan María Díez Taboada, "Alejandro Casona en su primera época", en *El teatro en España*, pp. 111-118.

[639] Alejandro Casona, *Tres Farsas infantiles* (edición y prólogo de Evaristo Arce), Gijón, Biblioteca de la Quintana, 1983. No se indica en ninguna de sus páginas las fuentes literarias utilizadas, apud García Padrino, *Libros y literatura para niños*, pp. 266-267.

[640] Alejandro Casona, "Prólogo" a *Tres farsas infantiles*, apud *ibídem*, p. 267.

[641] García Padrino señala la reanudación en octubre de 1939 de las funciones en el Infanta Isabel. (*ibídem* p.263).



Aventuras de Pinocho de Collodi. Portada de Bartolozzi para la edición de Calleja (1912)

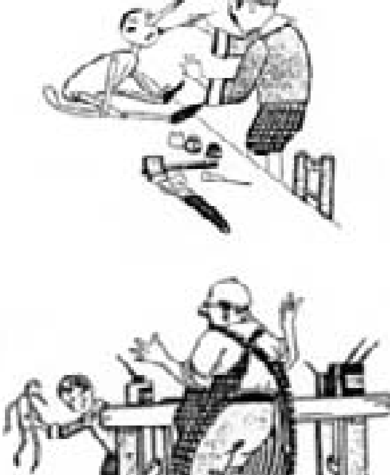


Pinocho por Mazzanti y Attilio Mussino. Abajo, versiones de Chiostri y Bartolozzi









Portada de *Pinocho detective*
Ilustraciones de *El nacimiento de Pinocho*









Portadas de *Los tres desmayos de Chapete* y *El falso Pinocho*
Portada e ilustraciones de *Pinocho en el país de los hombre gordos*

II.

LOS APARATOS - SALIDA PARA MARTE

En la pradera de San Isidro no cabía un alfiler. Desde las primeras horas de la mañana, un público inmenso, venido desde todos los puntos de la tierra, ocupaba totalmente el enorme campo y los montes que le circundan; el número de espectadores era incalculable.

En el centro de la pradera había un espacio reservado a los expedicionarios. Dos grandes bultos cubiertos con lonas hacían suponer que allí se ocultaban los aparatos que iban a utilizar los atrevidos muñecos.

Media hora antes de la marcada para la salida, llegaron éstos, cada uno por su lado. Al verlos, el público empezó a aplaudir con gran entusiasmo y tal fué el estrépito que se armó que no quedó un cristal sano en cinco leguas a la redonda, y siete guardias de a caballo se quedaron sordos de repente.

Pinocho estaba tranquilo, sereno, un poco pálido. En sus ojos brillaba la firme voluntad de vencer.

Chapete estaba lívido, nervioso, agitado. Su sonrisa brillaba siniestramente y tras sus ojillos adivinábanse terribles pensamientos, maquiavélicos planes...

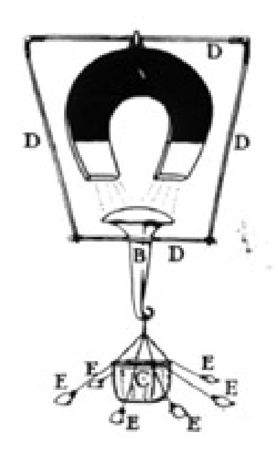
Los ayudantes de ambos muñecos descorrieron las lonas dejando al descubierto los aparatos que iban a ser utilizados en breve.

Todo el público se puso de puntillas para ver mejor.

Y un ¡oh! que se fué agrandando como esos círculos que se forman en el agua cuando cae una piedra, se extendió por el ambiente hasta convertirse en ¡oooooooooooooooh! La cosa no era para menos; aquellos aparatos eran dos maravillas de ingenio y de sencillez, algo así como el famoso huevo de Colón.

El artefacto inventado por Pinocho, era un prodigio de mecánica y de aprovechamiento de las ciencias físicas. Consistía en un imán de poderosísima fuerza que, colocado en la parte superior, atraía a un enorme clavo del que pendía una canastilla. Sujeto el clavo por unas barras laterales no podía llegar a ponerse en contacto nunca con el imán, pero la constante atracción de éste hacía que incesantemente el clavo se elevase arrastrando a la barquilla que de él pendía. A su vez el clavo, en su esfuerzo por unirse al imán, empujaba a éste hacia arriba. Para mayor claridad ahí va el dibujo.

Este era, con genial sencillez, el aparato que Pinocho había inventado para trasladarse al planeta *Marte*.



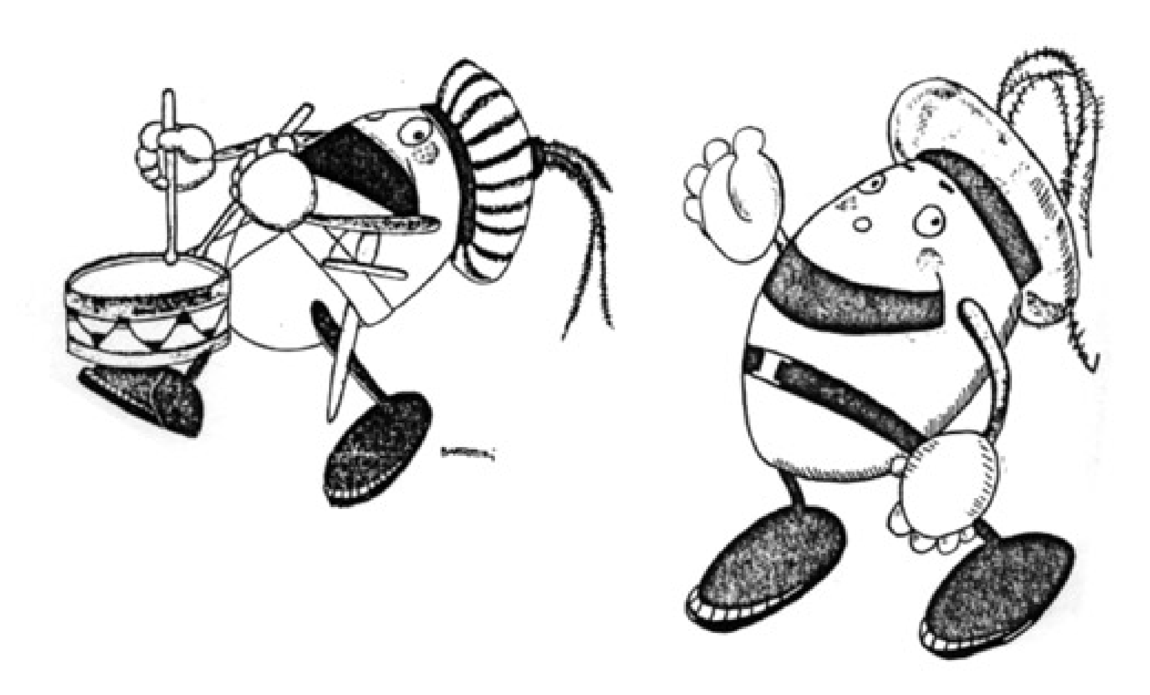
A — Imán poderoso.
B — Clavo de acero.
D — Armadura de alambre que sujeta el clavo y sostiene el imán.
C — Barquilla o cesto donde Pinocho ejecuta el viaje.
E — Sacos de arena que mantienen el aparato en tierra.



Una página de *Pinocho en el planeta Marte*
Ilustración de *Chapete va por lana...*



Ilustraciones de *Pinocho detective, Chapete, invisible, Pinocho se hace pelícano* y *Chapete y el príncipe Malo*





Ilustraciones de *Chapete en guerra con el país de la Fantasía.*
Abajo portada de *Chapete bandolero.*



Ilustraciones de *Pinocho en la China* y *Pinocho en Babia*



CUENTOS DE CALLEJA EN COLORES



CUENTOS DE CALLEJA EN COLORES

VIII.

¿QUÉ VA A PASAR AQUÍ?

Pinocho en el planeta Marte



EL ÚLTIMO OGRO

CUENTO PARA NIÑOS POR MAGDA DONATO

EL SOLDADITO DE PLOMO



UNA CUESTIÓN PELIAGUDA

CUENTO PARA NIÑOS POR E. RAMÍREZ ÁNGEL

EL MISTERIO DEL CUARTO ESCONDIDO

Los Lunes de El Imparcial. Arriba: Magda Donato,"El último ogro" (28-X-1923); Juan de las Viñas, "El soldadito de Plomo" (13-VI-1920). Abajo: Ramírez Ángel, "Una cuestión peliaguda" (19-VIII-1923); Juan de las Viñas,"El misterio del cuarto escondido" (23-V-1920).



Los Lunes de EL IMPARCIAL

El señor Sol y la señora Luna

Los Lunes de EL IMPARCIAL

EL DIABLO Y SU CRIADO

Los Lunes de EL IMPARCIAL

BIENVENIDO Y LA HIJA DEL OGRO

EL SAPO ENCANTADO

Los Lunes de El Imparcial. Arriba: Magda Donato, "El señor Sol y la señora Luna" (13-III-1921); *Pinocho*, "El diablo y su criado" (25-IX-1921). Abajo. *El Gato con Botas*, "Bienvenido y la hija del ogro" (24-IX-1922) y "El sapo encantado" (19-XI-1922).



Los Lunes de EL IMPARCIAL

LAS OREJAS DEL REY MIDAS

Los Lunes de EL IMPARCIAL

EL ORO



Los Lunes de EL IMPARCIAL

La nariz de Fu-chin-ko

Los Lunes de EL IMPARCIAL

La cola del dragón

Los Lunes de El Imparcial. Arriba: Manuel Abril, "Las orejas del rey Midas" (26-IX-1920) y "El oro" (19-IX-1920). Abajo. Magda Donato, "La nariz de Fu-Chin-ko" (11-XII-1921) y "La cola del dragón" (18-IX-1921).



Semanario *Pinocho*

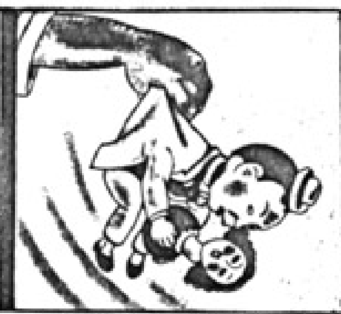
Páginas infantiles — Estampa

AVENTURAS DE PIPO Y PIPA

SEPTIMA PARTE. EPISODIO CUARTO: "¡COGIDOS!"







I.—¡Momento de gran emoción! El enano don Periquito ha llegado junto a su adorada. Lili ha visto llegar a su amor, y con una exclamación de júbilo caen uno en brazos del otro. Claro que esto de los brazos de Lili no pasa de ser un decir. Pero no importa: la escena es tan conmovedora que arrancaría lágrimas a una piedra berroqueña.

II.—Desgraciadamente, los corazones de los gigantes aragoneses son, a veces, más duros que las piedras berroqueñas. Los gritos de los imprudentes enamorados han llegado a los oídos de Malmatón, a través de su sueño, cual zumbido de moscardón. Y al despertar, lo que menos se le ocurre al muy bruto es conmoverse y llorar.

III.—Al contrario: se regocija mirando a la infeliz pareja y pensando en lo que le espera. El enanito ha cogido a su amada. ¡Libres! ¡Salvados! Y corren que se las pelan. Pero, cuando han recorrido un metro (gran distancia para don Periquito), algo colosal se abate sobre ellos: es una mano gigantesca que los envuelve y levanta en vilo.



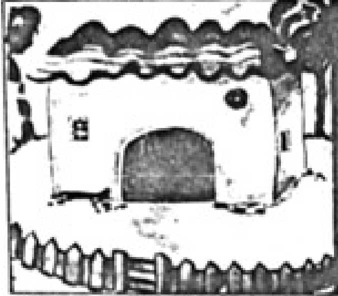


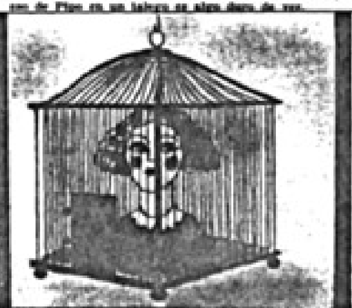


IV.—Pero, entonces, aparece un nuevo personaje: nada menos que Pipo. Irguiéndose con tal fiereza que con su arrogancia domina al propio gigante aragonés, al cual grita: "¡Miserable! ¡Suelta a esos inocentes o te las habrás conmigo en sin igual batalla!" Si será bruto Malmatón, que este reto no le impone respeto, y lanza una carcajada...

V.—... que hace retemblar el bosque entero. Luego coge su talego y... ¿qué es lo que vemos? ¡Sí: Pipo, nuestro gran Pipo, en compañía de la bella Lili y de don Periquito, cae de cabeza en el abismo del talego de Malmatón. ¡Ah! ¿Qué héroe no ha sufrido en su vida un descalabro? De todos modos, [illegible] de Pipo en un talego es algo duro de ver.

VI.—Considerablemente abultado está ahora el talego del gigante aragonés. Sin embargo, menos le pesa a él que a vosotros vuestra mochila de colegial, pongo por caso. Y silbando, tan fresco, Malmatón se dirige hacia su casa de campo. Porque este gigante posee una finca de recreo que se llama "Villa Gobal".







VII.—La "casita" de campo del gigante aragonés no es, precisamente, una "casita". Viene a tener, poco más o menos, las dimensiones de una catedral. Sin embargo, el tejado está lleno de bultos, causados por la cabezota de Malmatón, porque, a veces, éste quiere no meter ruido y anda de puntillas, y..., ¡naturalmente!, ya no cabe, y levanta el techo sin querer.

VIII.—En "Villa Gobal", volvemos a encontrar a nuestros amigos; pero no están, ¡ay!, con la comodidad con que se suele pasar una temporadilla en una casa de campo. A la bella Lili, el terrible Malmatón la ha encerrado en la jaula de un canario que tuvo, el cual se le escapó un día que el gigante abrió la puerta de la jaula para que éste se ventilase.

IX.—Aún bastante peor tratados que "Miss Fi-nimeta" están don Periquito y nuestro héroe. Su feroz opresor los ha metido, encadenados, en una horrible tina llena de agua. En medio de su desgracia, un pensamiento consuela y atormenta a la vez al gran Pipo: "Pipa, su fiel compañera, está libre; a ella no la ha cogido el gigante, porque huyó a tiempo; pero... ¿qué ha sido de ella?"

TEXTO Y DIBUJOS DE BARTOLOZZI

(Continuará en el próximo número.)

figure 2: Un episodio de *Las Aventuras de Pipo y Pipa*. *Estampa*, 183.



He aquí al héroe de las más extraordinarias aventuras infantiles en el momento de desembarcar del «Ile de France», a bordo del cual ha hecho el viaje de Nueva York a Europa.

Pipo, nuestro héroe, había desaparecido. Nadie sabía dónde se hallaba; la inquietud aumentaba de día en día.

Continuamente llegaban a la Redacción de Estampa cartas y telegramas de todos los países del mundo, pidiendo noticias. Y por las calles, en los cafés, en los teatros, en todas partes, la gente, en lugar de darse los buenos días, se hacía la pregunta ya de ritual: "¿Se sabe algo? ¿Ha parecido ya?"

No, no había parecido; ¡nadie sabía nada!

Es decir, sí; se sabía que Pipa, la fiel compañera del aventurero glorioso, seguía en su casa; pero cuando fuimos a interviuvarla nos aseguró que ella no estaba enterada sino de que un día, hace ya varias semanas, su amo se había marchado sin dar explicaciones.

"A mi amo—decía—no puede pasarle nada malo; ya volverá." Y entretanto se daba la gran vida.

Pero la desaparición del héroe empezaba ya a dejar sentir por el mundo sus efectos desastrosos; los malvados, enterados de que su invencible enemigo no daba señales de vida, hacían de las suyas; en China, nuevas partidas de piratas sembraban el terror; crueles dragones amenazaban acabar con la tranquilidad de varias regiones de la India, del Congo y de Pamplona; en otros lugares, las brujas, los gigantes y las "fraulein" con gafas campaban por sus respetos. Esta situación no podía durar.

* * *

Hace unos días, por la mañana, en el momento en que, al reunirnos los redactores de Estampa, nos disponíamos a dirigirnos unos a otros, con la tristeza acostumbrada, la interrogación cotidiana: "¿Se sabe algo de Pipo?", un ordenanza nos entregó un telegrama que venía de San Francisco de California, y decía así:

"Llego en el "Ile de France"; desembarco en El Havre. Saludos.—Pipo."

¡El! ¡Era él! ¡Encontrado! ¡Se hallaba en América! ¡Y volvía!...

Cuál no sería mi orgullo cuando el director me concedió el honor de designarme para ir a recibir al héroe a su llegada a Europa, y hacerle una interviú.

* * *

La silueta del "Ile de France" se destaca en la bruma que cubre el mar.

Viene de Nueva York; tres orquestas han vibrado en la llanura del Atlántico...

En el muelle estamos mil, diez mil, cien mil o cien mil millones de personas—poco más o menos—esperando que los dos remolcadores que partieron veloces hacia el buque lo arrastren hasta la orilla.

Hay damas elegantes que agitan sus pañuelos en señal de bienvenida, hay niños de todos los países y de todos los colores (blancos, negros, pieles rojas, amarillos), que se agitan impacientes y febriles, y hay también una legión de caballeros que llevan entre las manos quién un block de papel y una pluma estilográfica, quién un aparato de fotografías. Son los representantes de la Prensa de todo el mundo, que han acudido a retratar y a interviuvar al héroe que acapara hoy la actualidad universal.

Y es que todo el gentío que cubre los muelles de El Havre, los cien mil millones de personas—poco más o menos—, sin excepción, han venido a recibir, saludar y aclamar a Pipo. Y eso que en el "Ile de France" vienen otros personajes bastantes conocidos: el "Niño de la Palma", Raquel Meller, Greta Garbo, el doctor Voronof, Paulino Uzcudun...

Pero cuando los cables de acero inmovilizan al trasatlántico a cuatro metros del muelle, un grito, uno sólo, surge estentóreo de todas las bocas.

¡¡Pipooooo!!

* * *



El padre de Pipo, el gran dibujante Bartolozzi, que salió a recibir al héroe y a quien éste ha referido las singulares aventuras que ha corrido en América, de las que muy pronto van a tener noticia los lectores de ESTAMPA.

Agitando su famoso casco de papel, sonriente, el héroe responde con su afabilidad acostumbrada a los que le aclaman, le rodean, le estrujan.

Luego, con un gesto amable, pero enérgico, aparta a los periodistas:

—Nada puedo decir a ustedes, y lo siento; un contrato me liga a Estampa, que tiene la exclusiva de mis declaraciones.

Se acerca a mí (a mí, que enrojezco de orgullo al recibir este honor ante tanta gente), y colgándose de mi brazo (ya sabemos que el héroe aun tiene que crecer bastante) me lleva hacia el tren trasatlántico de lujo, que arranca en el mismo muelle y está a punto de partir.

—Ven a mi vagón; charlaremos hasta París...—me dice.

Apenas instalados, las preguntas se atropellan en mis labios:

—¿Dónde has estado? ¿Por qué desapareciste misteriosamente? ¿Por qué no dabas señales de vida? ¿Qué preparas? ¿Cuándo reanudas tus aventuras?

Pipo calma mi impaciencia con un gesto y empieza sus declaraciones:

—Hace unos tres meses, a raíz de devolver, como recordaréis, a la reina Rigoberta el doble tesoro de su fortuna y de su hijo, el principito Capotín, y cuando me disponía a disfrutar de un descanso que creía haber merecido, un hecho insólito, extraordinario, sorprendente, inexplicable, me puso sobre la pista de...

Pero, ¿a qué seguir? Lo que el héroe me confió es el punto de partida de las nuevas aventuras que se dispone a vivir, y que pronto conoceréis, puesto que empezarán a publicarse en Estampa muy pronto.

Salvador BARTOLOZZI

"¿Dónde está Pipo?" (anuncio de la sexta parte de "Aventuras de Pipo y Pipa"), *Estampa*, 143 (7-X-1930)



Una visita a Pipa

Hasta nosotros habían llegado rumores alarmantes acerca del estado de salud de Pipa. Por otra parte, millares de admiradores de la simpática perrita nos asediaban a preguntas por carta, por telegrama, por teléfono y por radio. Para salir de dudas y tranquilizar a nuestros lectores hemos visitado a la incomparable compañera del gran Pipo.

Tranquilízaos; Pipa está fuera de peligro. Hubo un momento en que su salud ofreció serios temores... Hasta se pensó en hacerle la operación del trigémino... Pero no ha hecho falta. Según su veterinario de cabecera, la sin par perrita estará completamente curada dentro de unos días.

—He pasado momentos muy amargos —nos dice con voz quejumbrosa.

—¿Por los dolores? —preguntamos.

—No, por la dieta. Afortunadamente ya empiezo a comer.

Y como demostración, se zampa un plato de arroz con leche.

—¿Estará usted muy contenta?

—Lo estaría si no fuera por una conversación que sorprendí ayer.

—¿Una conversación?

—Sí, verá usted. Ayer vino a vernos Bartolozzi, y, al despedirse, le dijo a mi amo: «Bueno, Pipo ¿qué piensas hacer?» Y mi amo contestó: «Eso no se pregunta, en cuanto Pipa se ponga buena saldremos en busca de nuevas aventuras». «Entonces —añadió Bartolozzi—, si te parece, podemos anunciar que el día 2 de julio aparecerá en ESTAMPA la nueva serie de nuestras hazañas.» «Sí» —dijo mi amo.

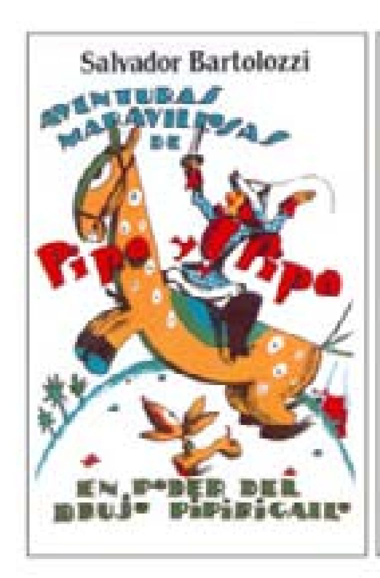
Y Pipa suspira al pensar en los peligros que le aguardan.

Nosotros no queremos oír más; nos despedimos de la perrita y venimos corriendo para anunciar la grata noticia. Ya lo saben:

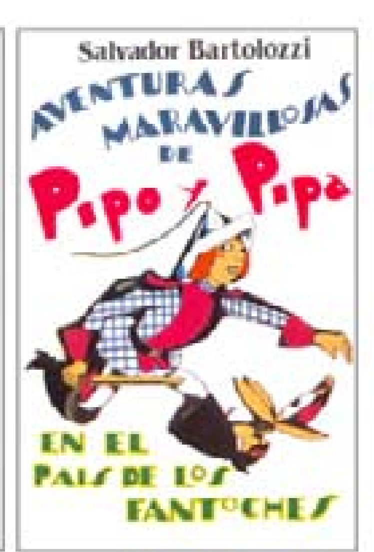
EL DÍA 2 DE JULIO APARECERÁ EN «ESTAMPA» LA CONTINUACIÓN DE LAS AVENTURAS DE PIPO Y PIPA.

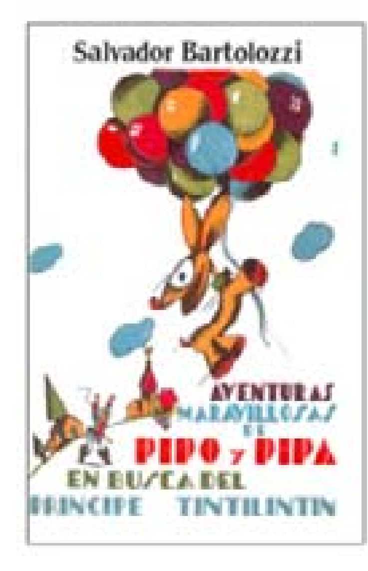
Como pueden ver nuestros pequeños lectores, Pipa, la incomparable Pipa, ya se encuentra mejor

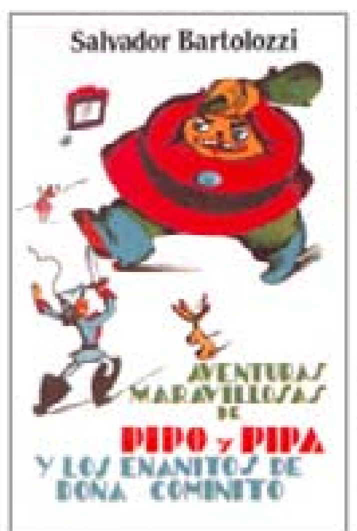
Estampa, 77 (2-VII-1929)









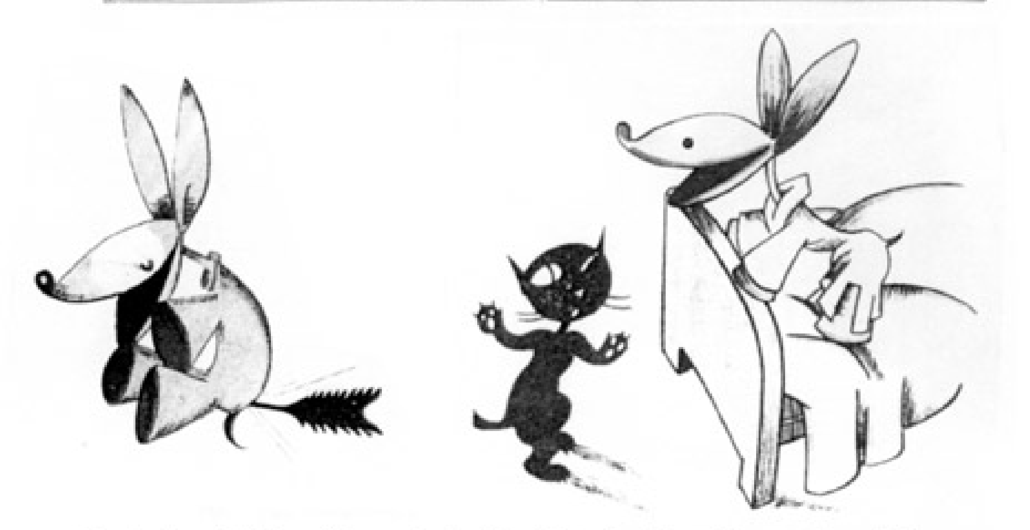




Portadas de *Aventuras Maravillosas de Pipo y Pipa*





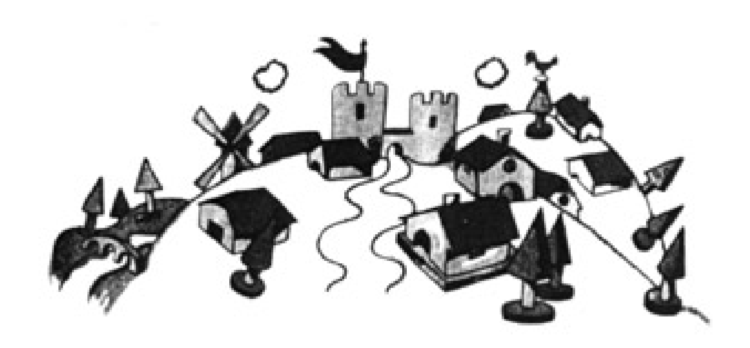


Ilustraciones de *Pipo y Pipa en el país de los fantoches, Pipo y Pipa entre los salvajes, Pipo y Pipa y los enanos de doña Cominito* y *Pipo y Pipa en poder del brujo Pipirigallo*

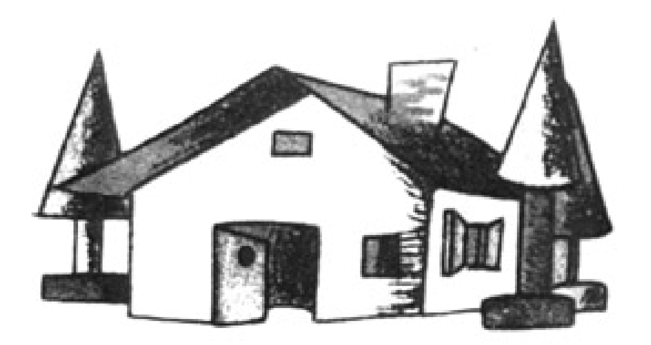


Gurriato: Ilustraciones de *Pipo y Pipa contra el gigante Malhombrón*, de *Pipo y Pipa en busca del príncipe Tintilintín* y *Pipo y Pipa entre los salvajes*.


¡NIÑOS!
VUESTRO MEJOR REGALO
AVENTURAS MARAVILLOSAS DE
Pipo y Pipa
1 Pipo y Pipa en el país de los Fantoches
2 Pipo y Pipa en lucha con el Gigante Malhombrón
3 Pipo y Pipa entre los salvajes
4 Pipo y Pipa en la Isla Embrujada
5 Pipo y Pipa en busca del gato Peloimedio
6 Pipo y Pipa y el caballo de dos cabezas
7 Pipo y Pipa en poder del Brujo Pipirigallo
8 Pipo y Pipa y el León gigante
9 Pipo y Pipa y los enanitos de Doña Cominito
10 Pipo y Pipa y el mago Roña Roñica
11 Pipo y Pipa en busca del principito Tintilintín
12 Pipo y Pipa contra el infame Gurriato
Se venden en todas las librerías y tiendas de juguetes
TOMO, 1,50 PTAS.
EDITORIAL ESTAMPA
Paseo San Vicente, 18
Don
que reside en
, calle de
provincia de
, remite por giro postal número
impuesto en
, la cantidad de
PESETAS
para que le sean remitidos
tomos de la colección de PIPO Y PIPA.







Arriba: ilustraciones de *Pipo y Pipa contra el infame Gurriato*. Abajo: ilustraciones de *Pipo y Pipa en busca del príncipe Tintilintín*.



La reina Cunegunda, Pintapolín el Triste y los pretendientes (*Pipo y Pipaen poder del brujo Pipirigallo*). La reina Berenguela y Cominito (*Pipo y Pipa y los enanos de doña Cominito*).

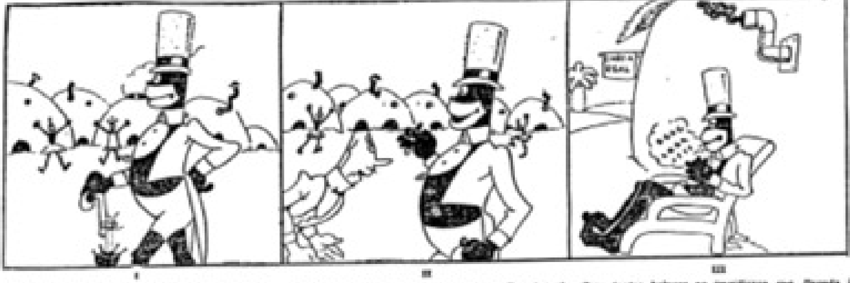


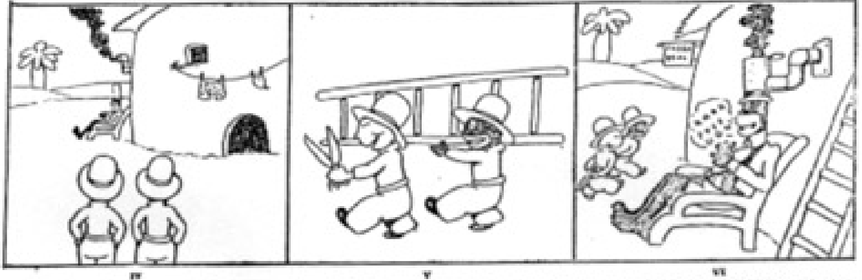


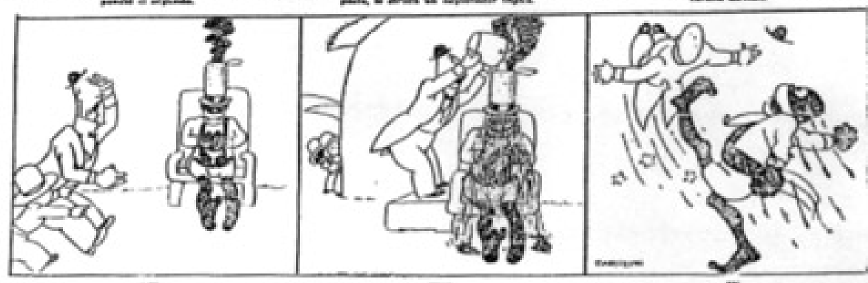


El duque Pandolfo (*Pipo y Pipa y el león gigante*). El rey Betún (*Pipo y Pipa entre los salvajes*). El general Tentetieso (*Pipo y Pipa en el país de los fantoches*). El mago Parlanchín (*Pipo y pipa y los enanos de doña Cominito*).

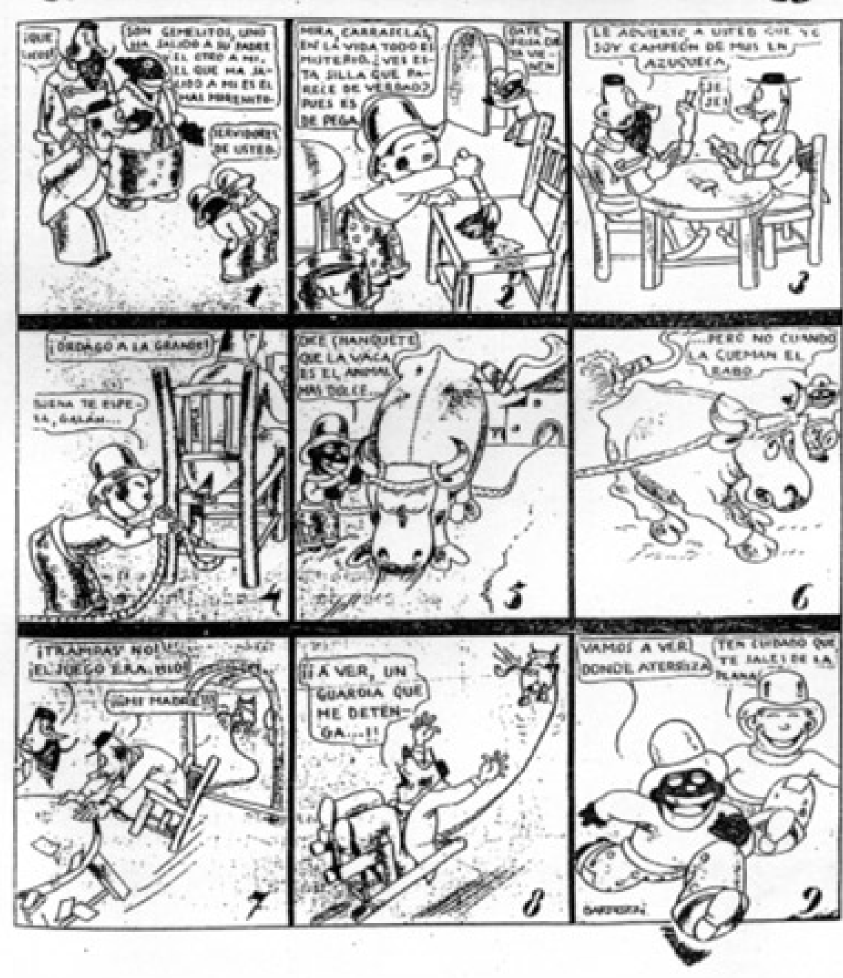




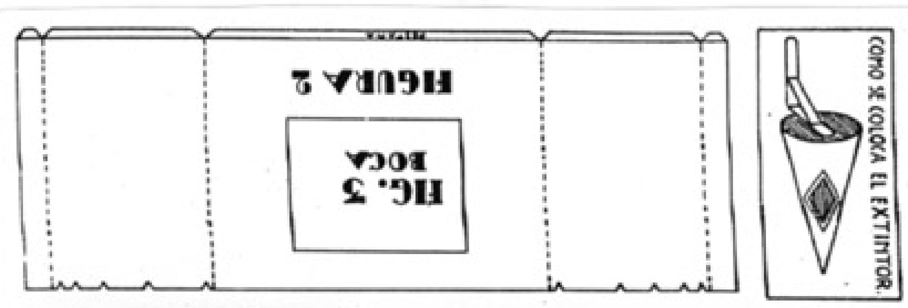




"Las aventuras verás de Chanquete y Carrasclás", *Ahora* (27-III-1932)



"Las aventuras verás de Chanquete y Carrasclás", *Ahora* (8-XI-1931).





Recortables de Francisco López Rubio para "El teatro de Pinocho"

Guiñol en la Comedia.

Niños: en la próxima semana, el día de Nochebuena, se inaugurará en la sala de la Comedia el Guiñol de Pinocho, que será vuestro teatro. De ese Guiñol os habla el propio Pinocho, por boca de "Colorín de la Luna", en esta página de CRONICA



El gran dibujante Salvador Bartolozzi, padre de Pinocho y director del Guiñol (Fot. Vandel)



Pinocho y Chapete, los populares muñecos de Bartolozzi, en un proyecto de escena del Guiñol que para regocijo de los chiquillos se inaugurará en Nochebuena.

«PINOCHO» NOS CUENTA CÓMO SERÁ EL GUIÑOL DE SU NOMBRE

TODO aquel que no es manco sujeta el papel de escribir con la mano izquierda. Pero no me pasa eso á mí; no es mi mano la que se encarga de esa faena; es un muñeco de guiñol con que yo enfundo mi mano, y que se arrastra de tripilla por la mesa y sujeta mis cuartillas con la nariz ó con sus inquietos bracitos.

Este muñeco, que se llama *Don Colorín de la Luna*, hoy se ha vuelto de pronto, y encarándose conmigo me ha dicho:

—¡No sabe usted una cosa! Los niños de Madrid van á tener un magnífico teatro guiñol.

—¿Quién te lo ha dicho?

—Un guiñolito pobre, de esos callejeros, que es amigo mío.

—Entonces habrá que publicar la noticia, para que los chiquillos se enteren pronto de las cosas alegres.

—Pues si quiere usted, yo mismo interviuvaré á *Pinocho*, que ha de ser el actor más importante.

—¡Bravo! Tú harás la crónica.

En efecto; este es el artículo que me escribió *Don Colorín de la Luna*, cogiendo mi pluma con las dos manos.

* *

Nos recibe cariñosamente el actor *Pinocho*, que está metido en la mano derecha del formidable dibujante Salvador Bartolozzi, su creador; la izquierda se enfunda con *Chapete*. Yo también voy en la mano de mi amo, que para no hacer el ridículo ha venido todo el tiempo conmigo en el bolsillo del gabán.

—¿Cómo está usted, *Pinocho*?

—Trabajando mucho, querido *Colorín* —me contesta él, siempre movido por Bartolozzi—; mi guiñol se abrirá á los niños el día 24 de este mes, fecha de la Nochebuena, en el Teatro de la Comedia.

—¿Cómo se llamará?—le pregunto.

—Como yo: *Teatro Pinocho*.

Chapete hace al cielo un movimiento de resignación. Por lo visto se cree con categoría para dar su nombre á otro teatro.

—Y dígame usted: ¿de qué se trata?

—Se trata de un verdadero guiñol, amigo *Colorín*; un verdadero guiñol con muñecos de cartón movidos con las manos, como usted y como yo. ¡Na da de equilibrismos ni de esos virtuosismos en el movimiento, que por buscar más agilidad entorpecen la acción!... Aquí lo vamos á hacer con la máxima sencillez. Los muñecos responderemos á la teoría de las multiplicaciones; caracterizaciones que parezcan de brocha gorda, ya que con esa absoluta ingenuidad cabe hoy un arte perfectamente refinado é infantil; un arte..., ¿cómo lo diría yo?..., un arte de superingenuidad, si vale la frase.

—¿Y quién lo dirigirá?—le pregunto.

—Este caballero, que en definitiva es mi buen padre—dice volviéndose para señalar á Bartolozzi.

—¡Y mío!—grita *Chapete*.

—¿Cómo serán las obras representadas?

—¡Nada de literatura!—grita *Pinocho* con grandes aspavientos—. ¡Nada de esa literatura que se llama infantil, que encanta á los mayores y aburre indefectiblemente á los pequeños! ¡Nada de filosofías ni lirismos anticuados, ocultos hipócritamente bajo la máscara de la fábula!... En este guiñol todo debe responder á un objeto único, al lado del cual todo me parece insoportable. Ese objeto único es divertir á la chiquillería; pero nada más que divertirla. No intentar educarla ni moralizarla, porque, como yo le he oído á Bartolozzi, la moral suprema está, para el niño, en la risa franca, sincera, que brota espontáneamente sin segunda intención de ninguna clase.

—Sí, sí, lo comprendo—añado yo—; hay horas para la educación; infinitas ocasiones para la lección de moralidad; pero á la hora de reír, ¡á reír! Siempre que sea, como usted dice, una risa sin mala intención.

También *Chapete* está de acuerdo, y exclama lo que Bartolozzi le hace decir:

—A la vieja frase de «instruir deleitando» se debe sustituir con esta otra: «Mejorar divirtiendo», y es que, como el hombre, el niño que ríe sanamente se hace bueno; para un chiquillo, hay mayor elevación moral y espiritual en una carcajada sencilla y clara que en una moraleja triste ó dolorosa.

—Las obras—dice *Pinocho*—que se representen en mi guiñol se someterán única y exclusivamente á esta ideología, ó, mejor dicho, falta de ideología. Esto no quiere decir, claro está, que sean de risa constante; pueden interesar, conmover, entristecer...

—¡Poco, poco!—interrumpe *Chapete*.

—Naturalmente; podrán entristecer á ratos, aunque muy breves; lo que no deben hacer en ningún momento es aburrir.

—¿Por qué no harán lo mismo los hombres en su teatro y dejarse de filosofías?—añade *Chapete*.

—¡A callar tú!—grita el simpático *Pinocho* de largas narices—. Déjame hablar á mí, que es con quien *Colorín* está celebrando la interviú.

—¿Y qué personajes saldrán en las obras? Supongo que como Bartolozzi, siempre que ha escrito y dibujado para chicos ha obtenido unos éxitos formidables, saldrán ustedes á escena: *Chapete*, *Pipo* y *Pipa*, y sobre todo, usted, que ya casi es glorioso para los niños.

—¡Oh, ya lo creo que saldremos! ¡Yo tengo unas ganas!... Sí, sí, saldremos sus cuatro hijos. Pero creo que tiene pensado añadir-nos muchos personajes; esos eternos tipos multiplicados ya por los siglos: las brujas, las princesitas, los reyes, los dragones... y hasta el Sol y la Luna, y los árboles, y las casas...

—¡Bravo! ¡Bravo! Yo tengo una gran ilusión por asistir... Usted sabe que los guiñolitos somos muy amigos de los niños; por eso he notado en ellos que ya les venía haciendo mucha falta este teatro muy para la gente menuda, donde los directores no se preocupen de lo que los señores con bigotazos les censuren. Cada tarde de guiñol será como una isla de la risa en un mundo que fuera de niños solamente, ¿verdad? ¡Magnífico! Y dígame: además de las obras que escribirá Bartolozzi, que, es sin duda, uno de los hombres que mejor ha conocido á la chiquillería, ¿qué otras obras que pondrán ustedes en escena?

—Creo que le han ofrecido comedias infantiles los dos grandes humoristas Wenceslao Fernández Flórez y Ramón Gómez de la Serna; Valentín Andrés, autor de *¡Tararí!*...; Julio de Hoyos, Tomás Borrás, que domina de hace tiempo el género; los comediógrafos de chiros José López Rubio y *Antoniorrobles* y las ilustres escritoras *Magda Donato*, María Luz Morales y Elena Fortún.

—Opino yo—digo á *Pinocho*—que no ha de importar el nombre del autor si la obra se divierte de un modo infantil...

—No le oigo decir otra cosa á Bartolozzi. No ha de importar el nombre del autor ni su talento ni aun el mérito literario de la obra; lo único que le interesa es que la comedia se preste á una representación animada y divertida...

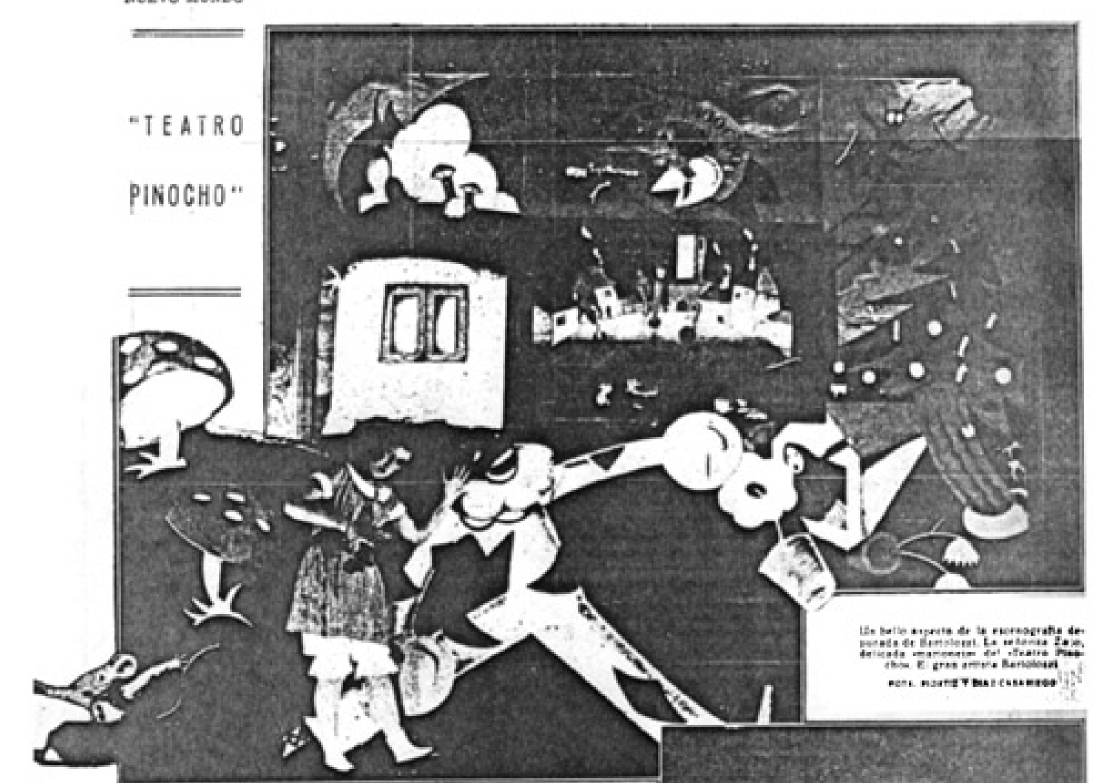
«COLORIN DE LA LUNA»

Crónica (15-XII-1929)



Caricatura de Fresno en *Nuevo Mundo* 1876 (1930)

"TEATRO PINOCHO"



Un bello aspecto de la escenografía depurada de Bartolozzi. La señorita Zaza, delicada «marionette» del «Teatro Pinocho». El gran artista Bartolozzi

BARTOLOZZI Y LOS NIÑOS

UNA de las deficiencias de este Madrid simpático, tan embellecido por fuera, pero un poco venido á menos por dentro, era la falta de Guignol; no tenía ni Guignol trascendente, como Bruselas y Lyon, ni Guignol cándidamente canalla, como el Luxemburgo ó los Campos Elíseos.

Hace cincuenta años aún le tenía ¿junto á la fuente de Neptuno?, y su campana vocinglera llamaba á somatén á los muchachos, que jugaban á los pies del Dios de las Aguas entonces, quizás porque aún no le había puesto música Chueca, menos orgulloso y encaramado que hoy.

El Guignol iba bien á aquel Madrid en que aún se hablaba, como antaño, de la «gorda»; era un modo como otro cualquiera de educar á las generaciones para la rebeldía y la falta de respeto.

Después, Madrid cambió; hecho apacible y sumiso, no le iba tan justo aquel teatro, de apariencia cándida y moral anarquizante, y el Guignol desapareció.

Benavente tuvo luego, muy al principio de su labor, veleidades guignolescas, que, de cuajar, nos hubiesen dado un fuerte Guignol á la francesa, pero no cuajaron, y así habíamos llegado á estos días en que Bartolozzi, el amigo de los niños, el papá de *Pinocho*, ha hecho á su hijo empresario, autor y actor, Shakespeare del XX, y nos ha ofrecido en la Comedia el *Teatro Pinocho*.

Pero Bartolozzi es, sobre todo, un espíritu de artista aristocráticamente enamorado de la belleza y poco propicio á convertirla, deshonrándola, en arma de combate, y nos ha dado el Guignol tal como le vió á través de su temperamento de dibujante eximio, perceptor de quintaesencias en las líneas sutiles; un Guignol estilizado, en que *Pinocho* alterna con las heroínas de Perrault y hasta cuando falta al respeto lo hace con elegancia y sutileza.

Bartolozzi, que sabe aniñar su espíritu sublimando su arte, ha hecho una vez más obra de belleza, y niños y grandes le pagarán la merced e

Nuevo Mundo, 1876 (3-I-1930)



Fotografía en *Nuevo Mundo* (3-I-1930)



Bartolozzi y sus muñecos del Teatro Pinocho. *Blanco y Negro* (12-I-1930)



Bartolozzi y sus muñecos del Teatro Pinocho. *Blanco y Negro* (12-I-1930)



Muñecos del Teatro Pinocho. *Blanco y Negro* (12-I-1930)

Una interviú con los actores del Teatro Pinocho para niños, en el Español

Pipo, la bruja Pirulí, la Caperucita roja, el Dragón y el Ogro, hablan con un redactor de Estampa

PIPO, LA BRUJA PIRULÍ, LA CAPERUCITA ROJA, EL DRAGÓN Y EL OGRO HABLAN CON UN REDACTOR DE "ESTAMPA"

—Algo cansado estoy —me contesta Pipo, abandonando su terrible espada sobre el sillón—. Estas últimas peripecias con los bandidos norteamericanos me han dado mucho, pero mucho que hacer.

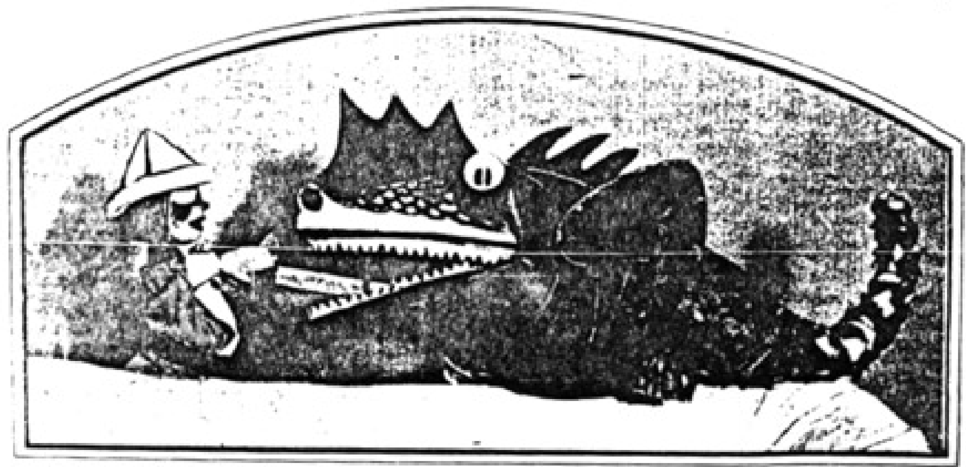
Porque, señores, he de confesar a ustedes que estoy interviuvando a Pipo, el extraordinario héroe de mil aventuras donde el infame Garriato, la bruja Pirulí y una infinidad de dragones, salen [illegible]. Y puedo asegurarles que me hallo turbado como jamás lo estuve ante [illegible] alguna, ministro o boxeador famoso.

—Sí, amigo mío —prosigue Pipo—, muy fatigado estoy. Y para dar un poco de tregua a tan azarosa existencia, he ideado formar una compañía teatral. Esto de representar comedias me parece un agradable pasatiempo.

—Pues a mí es tu conducta la que no me parece muy bien, Pipo. ¿Has pensado cuál va a ser la suerte de todas esas princesitas raptadas, si no estás tú para libertarlas? ¿Vas a consentir que ese infame Garriato y esa odiosa bruja Pirulí perpetren toda clase de maldades en completa libertad?... ¡Pipo, tu [illegible] de héroe, tantas veces demostrado, no te permite tan frívolas ocupaciones como la de representar comedias! ¡¡Pipo, a combatir dragones!!

El héroe me mira burlonamente. Pipo, que está echado a sus pies, se despereza y mueve su colita, como una manivela de automóvil. ¡Jamás que

Aquí tienen ustedes a Bartolozzi, [illegible] el teatro "Pinocho", [illegible] a Pipo y Pipa.



[illegible] ruge el dragón al ver a Pipo. El monstruo abre una boca enorme, sus ojos echan fuego. ¡Dios mío, que se va a tragar a nuestro héroe!... Pero no temáis, lectorcitos, que la invencible espada [illegible].

Estampa 156 (27-XII-1930)



Fotografias de los muñecos prtagonistas de *Pipo y Pipa y el gato Tres Pelos*.
En el centro, Bartolozzi, Margarita Xirgu y Rivas Cherif
Reportaje de *Nuevo Mundo* 1929 (9-I-1931)

PINOCHO VENCE A LOS MALOS





Otra graciosa escena de «Pinocho vence a los malos», que con tanto acierto interpreta la compañía Díaz de Artigas-Collado.

En el Teatro Beatriz, la compañía Díaz de Artigas-Collado ha puesto en escena la divertidísima farsa infantil de Salvador Bartolozzi, «Pinocho vence a los malos». Para alegría de los niños, entre los que tantos admiradores tiene el ilustre dibujante creador de «Pipo y Pipa», las representaciones de la farsa infantil se suceden con resonante éxito, lo cual permite asegurar que «Pinocho vence a los malos» continuará aún mucho tiempo en los carteles.



(Fotos Vertice.)



El notable actor Manolo Collado, en el personaje del célebre héroe de madera, en una escena de la farsa.

Pinocho, la Caperucita, la Cenicienta, Pulgarcito, el Ogro, las mujeres de Barba Azul y demás personajes que tanto divierten al público infantil del Teatro Beatriz, en «Pinocho vence a los malos».



En un intermedio de la representación de «Pinocho vence a los malos», la eminente actriz Pepita Díaz de Artigas les cuenta, y entre ellos uno escrito expresamente para esta circunstancia por Serafín y Joaquín Álvarez Quintero.

Pinocho vence a los malos. Información gráfica en *Estampa*, 267 (19-II-1933).



En el teatro Beatriz se ha estrenado el cuento infantil "Pinocho en el país de los juguetes". He aquí una bella escena plástica



Otro gracioso momento de "Pinocho en el país de los juguetes", cuento infantil de nuestra ilustre colaboradora Magda Donato, con decorado del admirable Bartolozzi, estrenado en el Beatriz con gran éxito
(Fotos Orrios)

Pinocho en el país de los juguetes. Información gráfica en *Ahora* (31-III-1933).



Pinocho en el País de los juguetes. Blanco y Negro 2179 (19-III-1933)



Pinocho en el país de los juguetes
Blanco y Negro 2179 (19-III-1933)



Estampa

PIPO Y PIPA EN EL TEATRO

Un gran estreno infantil: "Aventuras de Pipo y Pipa o La duquesita y el dragón", de Magda Donato y Salvador Bartolozzi

Aventuras de Pipo y Pipa o La duquesita y el dragón
Estampa (10-II-1934)



En el teatro Cómico se ha celebrado, con extraordinario éxito, el estreno de la sugestiva farsa "Pipo y Pipa en busca de la muñeca prodigiosa", en la que los populares héroes de "Estampa", guiados por el brillante ingenio de Magda Donato y Salvador Bartolozzi, muestran una de sus más interesantes aventuras, llenas de prodigiosas incidencias. Un momento de la representación
(Foto Almazán)



"PIPO Y PIPA EN BUSCA DE LA MUÑECA PRODIGIOSA", DEL TEATRO PARA NIÑOS ESTRENADO EN EL COMICO
(Foto Santos Yubero.)

Pipo y Pipa en busca de la muñeca prodigiosa. Fotografías de Ahora (23-III-1934) y Luz (21-III-1934), p. 6.



Pipo y Pipa y los Reyes Magos.
Fotografía *ABC* (27-XII-1934)



ACTO PRIMERO

CUADRO PRIMERO

"EL PECECILLO ENCANTADO"

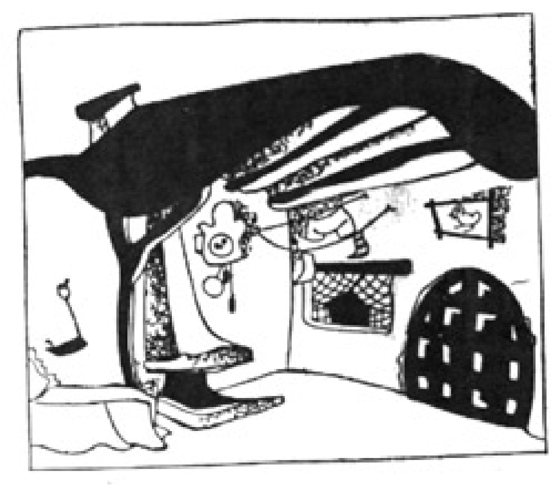
La orilla de un río. La escena está vacía. Suena una bocina de auto muy fuerte y ronca, ruido de falsos disparos, etc...



CUADRO II

"EL SEÑOR LOBO Y SU EJERCITO EN EL PARQUE"

Parque público.



CUADRO III

"EL SANTO DE CAPERUCITA"

Interior de la casa de Caperucita; muy pueblerino todo; cama con colcha chillona



CUADRO IV

"PIPO Y PIPA SE DIVIERTEN"

Paisaje en telón corto; en el fondo, un espantapájaros con chistera y levita.

Pipo y Pipa y el lobo Tragalotodo.
Dibujos de Merlo en *La Farsa* 433 (4-I-1936)



CUADRO X

"EL TRIUNPO DEL RATONCITO"

A telón corrido.



CUADRO XI

"LA CASA EMBRUJADA"

Interior de la casa del mago; un retrato que representa un señor de la Edad Media. Mesa con mantel muy largo y el cubierto puesto.



CUADRO XII

"PIPO BOXEA CON EL LOBO TRAGALOTODO"

Interior de la casa del lobo. En el fondo, a modo de puerta hay una reja practicable.



Pipo y Pipa y el lobo Tragalotodo. Dibujos de Merlo.



Pipo y Pipa y el lobo Tragalotodo
Fotografía *ABC* (14-XII-1935)

TEATRO

LAS NOVEDADES ESCENICAS DE AYER

En el Alkázar, Paulina Singerman estrenó la comedieta alemana "El arte de pescar marido", y González Marín alcanzó otro gran triunfo en el Español con sus recitales poéticos

"Pipo y Pipa en el país de los borriquitos"—en el María Isabel—hicieron las delicias de la chiquillería conducidos por Magda Donato y Bartolozzi

El Niño de Marchena con su compañía se presentó en el Fontalba con el reestreno de "Consuelo, la Trianera", interpretada por María Fernanda Gascón



(Del natural, por Del Arco.)

ESTRENO DE "EL ARTE DE PESCAR MARIDO".

(Del natural, por Del Arco.)



Con gran éxito de risa se presentaron en el Callao Laurel y Hardy en el film "Ases de la mala pata"

GACETA TEATRAL MADRILEÑA

CAMIONES BÜSSING NAC

tablilla

La compañía Sagi Vela no reanudará su actuación hasta que todos los artistas estén curados

SANTANDER. —

Heraldo de Madrid (13-III-1936), p. 9.

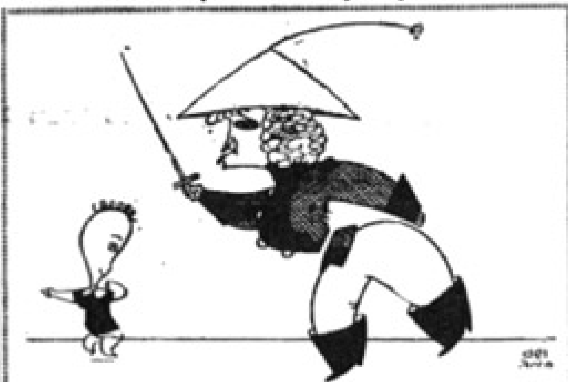




Pipo y Pipa en el País de los Borriquitos. Fotografías en *ABC* y *Ahora* (13-III-1936)

TEATRO INFANTIL EN EL MARIA ISABEL

"Pipo y Pipa y el lobo Trágalotodo", deliciosa comedia para niños y... para hombres



En las comedias de "Pipo y Pipa" los niños llegan a odiar de tal modo a los enemigos de sus "héroes" que sus autores se han visto obligados a "aceptar de buen grado su colaboración", y el Gran Pipo (Isabel Garcés) sale triunfante siempre de sus aventuras con "la natural ayuda" de los pequeños espectadores; como en este caso, el "butaca fila 4, número 5" le indica el camino para que mate al sanguinario "Tragalotodo" y salve a su inseparable "Pipa".

(Del natural, por Del Arco.)

Vuelven Magda Donato y Salvador Bartolozzi a llevar a las tablas del María Isabel ese mundo luminoso y simpático que, creado por el lápiz de un maestro del dibujo para animar de gracia inocente las páginas de una revista, cobra alientos y movilidad humana en el tingladillo de la farsa. Espectáculo admirable, henchido de calidades literarias, brillante de colorido y de fantasía, donde la luz blanca de una comprensión elemental se hermana con el interés creciente de la anécdota y con la gracia sana de la expresión. Teatro, en suma, para niños, para que pueda divertir a los niños, con un divertimiento que se atempere a sus posibilidades imaginativas y con un fondo moral que respete la inocencia de su espíritu. Y también—tributo a lo justo—teatro de calidades nada comunes, que los hombres, estos pobres hombres castigados de por vida a ingerir bazofias escénicas—¡oh manes del astracán y del retruécano!—, deben paladear como un enjuagatorio que purifique sus bocas de regustos nauseabundos; que los compense con su inocente, pero prócera y noble dignidad literaria de tanto disparate como viene estragando su paladar dramático.

De la mano inteligente de sus creadores, Pipo, Pipa, el lobo Tragalotodo, Pifpaf, Catapún, Patatrás, el mago Carrancha, Caperucita roja, Currinito y toda la fauna deliciosa de un país de cuento van desfilando por el tablado del María Isabel, en serie interminable de episodios graciosísimos, para arrancar palmaditas de entusiasmo a la preciosa concurrencia del teatro, que sigue con atención apasionada las peripecias de la obrita, animando con su simpatía los lances heroicos de los buenos y condenando con graciosos denuestos la intención perversa de aquellos a quienes tocó la parte antipática del reparto.

Toda la pieza, desde el comienzo al final, está cuajada de aventuras interesantes; su presentación escénica es sencillamente admirable y el diálogo de los personajes pulcro, claro y chispeante. Otro nuevo acierto, en suma, de Magda Donato y de Salvador Bartolozzi, que llevará a la sala del María Isabel a todos los niños de Madrid y a muchos papás, que, repasando las carteleras madrileñas, encontrarán muy difícilmente otro espectáculo más digno de su atención.

Los excelentes cómicos de la compañía titular del teatro dieron a «Pipo y Pipa y el lobo Trágalotodo» una interpretación irreprochable, como es habitual en ellos. Citemos los nombres que se nos vienen a las mientes, sin que las omisiones supongan reserva de nuestros elogios para nadie, ya que todos los merecen en justicia: Isabel Garcés, Conchita Fernández, Concha Ruiz, Mercedes Sampedro, Alfonso Tudela, Rafael Bardem, Pedrote, Vallejo, etc., etc.—A. M.

Pipo y Pipa y el lobo Tragalotodo. Reseña en *Heraldo de Madrid* (8-XI-1935).

IV. Conclusiones.

Artista de carácter, Salvador Bartolozzi sorprende por la singularidad de su trayectoria y la coherencia y calidad de su producción, tan varia y anticonvencional. Desde una postura antidogmática, sin pretensiones trascendentales, Bartolozzi es el artista, escritor y hombre de teatro que dignifica y engrandece géneros habitualmente considerados menores o secundarios; el creador que busca agradar y hacerse accesible, pero sin descender de un arte riguroso y moderno. Su característica versatilidad y su preclara comprensión de lo nuevo le sitúan como figura paradigmática de la transición entre la estética modernista y las corrientes vanguardistas; y ello desde una posición orientada hacia el gran público, desde la voluntad de ofrecerle un producto exquisito, antes reservado a una minoría. Prueba la calidad innovadora de la obra de Bartolozzi el hecho de que gran parte de su trabajo —sus mejores ilustraciones y carteles, lo que puede conocerse de sus muñecos de trapo y sus montajes escenográficos, así como la práctica totalidad de su producción para niños—, del mismo modo que en su tiempo admiró a la crítica y mereció el aplauso del público, todavía hoy mantiene su vigencia.

En la segunda década del siglo Bartolozzi se consagra como una de las primeras figuras de la ilustración gráfica española. Entre 1910 y 1913 irrumpe en el panorama de la ilustración editorial y de prensa como el artista más novedoso, el dibujante de mayor talla dentro del ámbito madrileño: así lo demuestra en ilustraciones como las publicadas en la revista *Por Esos Mundos*, en *La Novela de Ahora*, *El Cuento Semanal* o en las cubiertas de las publicaciones de Ramón Gómez de la Serna; dibujos en los que da cuenta de las influencias perfectamente asimiladas en su etapa parisina, desde los ecos del simbolismo y decadentismo hasta la pintura postimpresionista o la moderna caricatura. En los años siguientes, ya reputado como dibujante de prestigio, Bartolozzi avanza hacia su estilo más vigoroso y personal, en el que expresa rotundamente todas sus virtudes como dibujante: entre la impronta goyesca y la delicadeza de trazo de la estampa japonesa, sus ilustraciones y portadas —en especial, las publicadas en *La Esfera* o en la colección *El Libro Popular*— alcanzan una calidad que las hace equiparables a las de los mejores artistas gráficos europeos. Al menos en el periodo entre 1910 y 1918, años claves en la renovación de la industria editorial y la prensa madrileña, Bartolozzi es, con Penagos, el primer impulsor de la renovación y dignificación de la ilustración gráfica española; modelo, además, de las sucesivas promociones de jóvenes dibujantes que desarrollarán su trabajo en la década de los veinte. Es, por ende, uno de los impulsores del arte del cartel madrileño, con un sentido de elegante estilización que demuestra toda su potencialidad en la renovación de motivos españoles.

Dentro del ámbito de la ilustración gráfica, Bartolozzi fue uno de los más acertados intérpretes de la literatura de Ramón Gómez de la Serna. Su estilo intencionado e ingenuo —"esa ingenuidad, que debe ser el ápice de las sabidurías", que definía el propio literato— concuerda felizmente con la primera etapa de la escritura de Ramón, en la cual el sello gráfico de Bartolozzi expresa en imágenes no sólo los ecos del simbolismo finisecular que nutren la literatura del joven literato, sino la virtualidad de lo nuevo que se adivina en su escritura; con Ramón, ensalza Salvador la pureza mística de lo canallesco, la trascendencia de la sensualidad femenina y la sugerencia de lo primitivo y pueril como formas que nutren un arte arbitrario y moderno. En una etapa posterior, más que en sus ilustraciones y dibujos, Bartolozzi se aproxima al espíritu de la greguería en el singular arte de la escultura caricaturesca, que deslumbró a público y críticos de arte en los Salones de los Humoristas madrileños: tal y como señaló Cansinos Assens, sus payasos, apaches o campesinas de fieltro, muñecos dotados de particular espíritu, participan de la hondura del humorismo ramoniano, como arte sencillo, festivo y pueril. Por otra parte, el dibujante, con Gutiérrez Solana y Romero Calvet, fue el más significado notario gráfico de la tertulia de Pombo, ámbito clave en la renovación de la cultura española del primer tercio de siglo: evoca aspectos insólitos de la tertulia, como la soledad de las primeras reuniones o la atmósfera cálida y acogedora del café de Carretas, refugio del grupo reunido en torno a Ramón frente a la hostilidad ambiental del Madrid provinciano; plasma la animación, el tono disparatado de las tertulias, la presencia de orates y absurdos personajes; invoca asimismo a los espectros del romanticismo, símbolo del fondo de rebeldía bohemia que, unida a la inquietud por lo nuevo, anima a los pombianos.

Bartolozzi introduce un concepto novedoso en la ilustración, procurando establecer una relación ajustada y rigurosa entre la imagen y el texto literario: sin renunciar al sentido decorativo y exquisito de la ilustración modernista, se impone un criterio de sobriedad en el que la imagen cumple su estricto papel de sugerencia a propósito de personajes o ambientes, pero evitando tanto la redundancia con el sentido del texto, como el exceso ornamental; tal y como apuntaba al respecto Manuel Abril, el dibujante "se identifica con el espíritu general y predominante de la obra y da el tono de ella en una figura, en un grupo, en una composición de fantasía"; confirma en sus mejores trabajos una fina percepción como lector, cumpliendo las condiciones que Zamacois demandaba a los ilustradores: "saber leer", "descender a la intimidad del libro", "transportar la Belleza de un arte a otro". Fiel a esta premisa de rigor interpretativo, la marcada personalidad de Bartolozzi se traduce en la original recreación de diversos motivos característicos del arte y la literatura del periodo: se muestra inspirado en la difusión del tipo de belleza femenina, elegante y sofisticada, de la *belle époque*; se revela como vigoroso intérprete de la literatura policiaca, sirviendo imágenes de rara truculencia que destilan un halo de crueldad y poesía; excepcional resulta su visión desolada y crítica de la Gran Guerra, en estampas de impronta goyesca, de fuerza inigualable; con un sentido más amable y decorativo consagra la imagen estereotipada de distintas figuras del pasado reciente: el romántico, el bohemio finisecular o el tipo cosmopolita; especial significación posee su interpretación estilizada de motivos españoles y del casticismo madrileño, siempre expuestos al cliché y la vulgarización pero que Bartolozzi aborda con talante novedoso. Y entre todos, dos asuntos atraen la mirada más honda del artista: el mundo de los apaches parisinos, hacia los que dirige una franca simpatía sentimental ensalzando su rebeldía bárbara, y la interpretación personalísima universo infantil, en la que logra gran diversidad de matices, desde la ternura al patetismo, destilando autenticidad en la recreación de la psicología de los pequeños.

Pese a su triunfo profesional, en sus declaraciones Bartolozzi denota una íntima frustración por los condicionantes que suponía el trabajo de dibujante ilustrador; su obra se ajusta literalmente al proceso que en su tiempo describiera Benjamin: la pérdida de autenticidad, el desmoronamiento y la atrofia del "aura" determinada por su reproducción masiva, que acabará por afectar al conjunto de las artes del siglo XX pero que tal vez intuyen antes que nadie los dibujantes que sirven las revistas ilustradas o colecciones de gran difusión[1]. Pudiera entenderse esta sensación contradictoria como una de las razones por las que Bartolozzi se abre a otro tipo de vías de creación al margen del dibujo, buscando una expresión más libre y genuina de su talante artístico; así, al menos, parece desprenderse del carácter que muestra en los años veinte y treinta en sus muñecos de trapo, montajes teatrales y en toda su producción para niños, que transmiten una sensación de novedad y espontaneidad frente a la estandarización de la que adolece —sin faltar ejemplos espléndidos— buena parte de la obra gráfica publicada en ese mismo periodo.

En su trayectoria como escenógrafo Bartolozzi confirma el rigor interpretativo que le acreditara como ilustrador, pero además demuestra una capacidad para comprender y asimilar las lecciones del arte nuevo con una libertad de la que, en ocasiones, carecía en su labor como dibujante. Adaptándose a la complejidad del mundo teatral madrileño de la época, avanza en la dirección señalada por Gregorio Martínez Sierra y los artistas del Eslava, ensayando soluciones alternativas a la rutina del decorado realista del teatro dominante. En sus trabajos más significados aplica un criterio de estilización fundado en el retorno a lo simple y pueril, aportando un sello inconfundible a la estética de las representaciones en las que interviene; una presencia patente que público y crítica nunca entendieron como distorsión o exceso, sino más bien como evocación e iluminación cabal del texto dramático.

Es necesario subrayar que si bien Bartolozzi colaboró con asiduidad en los grupos experimentales madrileños, algunos de los trabajos más sobresalientes de su trayectoria como escenógrafo se circunscribieron al ámbito del teatro comercial, sirviendo a las compañías establecidas de mayor relevancia. Era, pues, una labor dirigida al gran público, con lo que ello comporta a la hora de valorar tanto los límites de su audacia como su posible actitud de contención: ésta es evidente, como se señaló, en sus montajes de obras del género lírico o en aquellos cuyas expectativas se ajustaban a una estética realista —el caso de *Barrios bajos* o *Eva Quintanas*—; sin embargo, en el resto de obras es

difícil distinguir cuándo Bartolozzi se dirige al espectador escogido de una función de cámara o al peculiar público de un estreno: su libertad estética se manifiesta por igual.

Bartolozzi parece apostar en sus primeros montajes, en los estrenos del teatro Fontalba o en su colaboración con Irene López Heredia, por un criterio decorativo próximo al que caracterizaba la puesta en escena de las funciones de Martínez Sierra; no obstante, en *La cantaora del puerto* se puede adivinar, por la reacción de la crítica, un sentido de estilización y casi de caricatura que, si por un lado pesaban en contra de un texto fallido, constituían un ejemplo excepcional en el poco alentador panorama de la escenografía madrileña del momento. Su contacto con Valle-Inclán y Cipriano Rivas Cherif en "El Cántaro Roto" pudo influir en la evolución posterior de su labor y en la mejor comprensión de la función de la plástica escénica en la representación: en efecto, Bartolozzi logra afianzarse rápidamente en su oficio y evolucionar hacia una mayor simplicidad técnica; quizá como respuesta a la carencia de medios a la que irremisiblemente se veía abocado, pero también en actitud coherente con aquella concepción avanzada que en el pasado había testimoniado su vinculación con el "Teatro de Arte" de *Miquis* y su estrecha relación con el primer teatro de Ramón Gómez de la Serna, o que anunciaba ya la técnica de síntesis y evocación de sus ilustraciones para algunos textos dramáticos.

Salvador Bartolozzi pone de manifiesto en la práctica teatral la inteligencia del lector que sabe captar el sentido del espacio dramático de los textos y la pericia del artista que consigue expresar en el espacio escénico una lectura libre y personal pero siempre respetuosa y evocadora; se ajusta al patrón que sugería Burmann cuando apuntaba la necesidad del escenógrafo de "literaturizar el arte" y plasmar en el escenario una lectura concebida como iluminación del texto, a través de una técnica en la que se conjugan pintura, escultura, arquitectura, al servicio de un arte autónomo y distinto. Justamente, por encima de su mayor o menor capacidad de innovación técnica o del alcance de sus hallazgos estéticos, los artistas que comienzan por entonces a colaborar en la escena española se ajustan a la etiqueta de "poetas escenógrafos", a aquella virtud que solicitara Manuel Abril para desterrar el anacronismo de los maestros pintores; Fontanals, Mignoni, Barradas, o los propios Burmann y Bartolozzi pueden ser considerados los primeros escenógrafos españoles en el sentido moderno del término: dentro de las restricciones impuestas por las condiciones materiales o por sus propias limitaciones, su labor apunta hacia una comprensión de la peculiaridad de la escenografía como arte autónomo integrado armónicamente en el conjunto de los elementos de la representación; los modernos escenógrafos se confirman como colaboradores eficaces del director de escena, no ya como meros decoradores de fondos con un papel muy secundario. En el caso de Salvador Bartolozzi, resulta elocuente su relación con las figuras más inquietas del panorama teatral español y su alejamiento de otros ámbitos más conservadores; más allá de la mera anécdota biográfica, su afinidad con Ramón Gómez de la Serna o Cipriano Rivas Cherif y sus contactos repetidos con Valle-Inclán, García Lorca o Jacinto Grau hablan de su sintonía con los grupos más avanzados del teatro español de la época y de la confianza de tales figuras en hallar en su talento de artista plástico una respuesta adecuada a sus exigencias.

La labor de Bartolozzi se circunscribe a los tradicionales escenarios a la italiana de las salas madrileñas, condicionados por sus reducidas dimensiones y por la proverbial pobreza de su tecnología; un espacio escenográfico anclado en una estética anterior fundada en el ilusionismo y determinado por la frontalidad y el encajonamiento ante el público. No obstante, el dibujante supo adaptarse a él y caminar en una dirección original: potenciar lo que este espacio tiene de convencional para invertir los términos de su estética; a través de la deliberada pobreza, de la puerilidad de las formas y de los colores violentos tiende a desvelar lo que el escenario a la italiana tiene de ilusorio, a desnudar sus entretelas de barracón de feria ante los ojos del espectador —recuérdese, como ejemplo esclarecedor, aquella queja de un crítico que no entendía la presencia de "trastos del escenario" a la vista del público en el estreno de *El otro*—. Bartolozzi avanza en su escenografía en el sentido de la *reteatralización* planteada por Pérez de Ayala, hacia aquella "sensibilidad de retorno" —la superación del realismo y naturalismo a través del "regreso a los motivos pristinos"— que sugería Antonio Espina cuando reivindicaba la vitalidad de la farsa sobre otros géneros. Precisamente, se ha señalado la inigualable interpretación que el dibujante dio de este género en la puesta en escena de *El señor de Pigmalión*, *La reina castiza* o *La zapatera*

prodigiosa y que hizo extensiva a la escenificación de sus piezas para niños; el dibujante comprende las posibilidades de transgresión que permite la farsa, por su libertad y su condición de juego con leyes propias, y atiende en estos montajes a la transformación del escenario en espacio de la fantasía o de lo grotesco. Por ende, integra en este juego plástico a los actores evocando la estética del teatro de títeres, y con este fin emplea el maquillaje a la manera de máscara y la expresividad del vestuario, sus formas y colores. Al respecto, es preciso insistir en el talento de Bartolozzi como figurinista y en su visión moderna del arte de la caracterización del actor, que se pone de manifiesto en aquellos casos en los que pudo supervisar esta faceta, normalmente descuidada en los escenarios españoles de la época; títeres, máscaras y disfraces, fueron elementos recuperados por el teatro europeo en la búsqueda de lo primitivo como valor de superación de la estética realista, en el replanteamiento del papel del comediante dentro de la misma tendencia de la *reteatralización*; en este sentido, títeres, máscaras y disfraces son instrumentos cuya función es subrayar en la presencia del actor o en su ausencia lo convencional del teatro.

Si bien puede registrarse la farsa como el género que interpretó con mayor acierto, no debe considerarse la labor de Bartolozzi monocorde o limitada a un único registro. Si su personalidad se manifiesta de forma espléndida en el colorismo y puerilidad guiñolescas, igualmente ajustados parecen los resultados a la hora de crear ambientes hostiles y sombríos, como es el caso de *Crimen y castigo* o de la ascética plástica de *El otro*, de materializar espacios de misterio surreal como el gabinete de *Orfeo*, o, simplemente, de construir sugerentes interiores realistas como el de *Eva Quintanas*. Por otro lado, Bartolozzi supo complementar su propia inspiración con un esfuerzo de documentación en aras de la reconstrucción de ambientes y tipos que fue valorado por la crítica y el público de su tiempo; reconstrucción libérrima y nunca basada en el detalle nimio, sino en la fidelidad en la evocación: del Madrid del XIX en la adaptación de la novela de Galdós *Fortunata y Jacinta*; del mundo marinero de las estampas de *El joven Piloto*; de la España de pandereta de Ardavín; o de aquella corte isabelina de las revistas satíricas que inspiraron a Valle-Inclán. Acredita una rara habilidad al interpretar tradiciones estéticas inmediatas a través de una estilización que no es arbitraria o caprichosa y que permite contemplar con nitidez el modelo que se evoca o caricaturiza; la clave era, tal vez, hacer compatible lo que pudiera llamarse "humorismo contemplativo" y el esfuerzo de captación de lo característico de una época. Confirma asimismo su comprensión del arte popular español, en sintonía con figuras tan representativas como Antonia Mercé, Federico García Lorca o "La Argentinita", con las que compartía un criterio de dignificación y respeto a la tradición.

En el aspecto técnico, Bartolozzi recurre habitualmente a procedimientos pictóricos que maneja con soltura, potenciando la armonía del conjunto. Algunas referencias reflejan también su aprovechamiento cabal de la iluminación con un valor de sugerencia y apoyo expresivo, como ocurre en *Melo* o *La calle*, ambas con el referente del arte cinematográfico, y especialmente en la representación de *El otro* de Unamuno, drama de luces y sombras. Mas restringida parece su capacidad de manejar elementos arquitectónicos, que raramente aparecen en sus montajes; sin embargo, en el caso de *El señor de Pigmalión*, acierta plenamente en la distribución de volúmenes y la disposición de distintos niveles, en un conjunto acorde con el contenido de la farsa y adaptado a los condicionantes materiales del escenario. En este y en la mayor parte de sus trabajos —en la puesta en escena de obras tan dispares como *La Dolores* o el *Orfeo* de Cocteau— Bartolozzi tiende a subrayar la presencia del actor y concibe la escenografía subordinando colores, volúmenes y formas a dicho objetivo.

Considerada globalmente, la labor de Bartolozzi como escenógrafo resulta cuando menos sugestiva por su inquietud estética y por la expresión de un estilo original; como intérprete plástico de las obras en las que intervino Bartolozzi, responde dando una lectura personal que, por su singularidad y por su cercanía con autores y directores del periodo, merece ser tenida en cuenta por los hombres del teatro actual. En todo caso, su trabajo revela un criterio innovador y una voluntad de apartarse de los cauces rutinarios de la plástica teatral que ilustran una concepción avanzada del teatro en sintonía con las figuras más valiosas de la escena española de su tiempo.

Si la trayectoria de Salvador Bartolozzi puede definirse como un proceso de continua búsqueda, determinada por su permanente insatisfacción y autoexigencia, se ha de concluir que fue el público infantil la meta última, el receptor ideal de su producción más personal. Ya autores como Bravo Villasante o García Padrino han señalado la posición relevante del dibujante en la historia de la literatura para niños española, como figura decisiva en la renovación de la narrativa infantil del primer tercio del siglo XX; una consideración que ha de hacerse extensiva al ámbito teatral: junto a su compañera y colaboradora Magda Donato, Bartolozzi impulsó un espectáculo divertido y eficaz, dotado de sugestivos valores estéticos, que por su continuidad y éxito supone el primer intento plenamente conseguido de establecer el teatro para niños en la escena madrileña.

A partir de 1917 Bartolozzi se sitúa a la cabeza de una corriente renovadora de la literatura infantil que, surgida en la órbita del humorismo ramoniano y partícipe del espíritu de creación libérrima de la tertulia de Pombo, desacredita la obsesión aleccionadora y el paternalismo que lastraba la tradición inmediata. Desde su puesto en la editorial Calleja, empresa pionera en las ediciones para niños desde finales del XIX, el dibujante pudo diseñar un producto tan sugestivo y atrayente como la colección de cuentos de Pinocho; un personaje que, por primera vez, conectaba inmediatamente con los gustos de los pequeños de la época, convirtiéndose en héroe de igual rango que los clásicos de Perrault, los hermanos Grimm o Andersen. En un proceso de maduración paulatina de su escritura y de su técnica narrativa, Bartolozzi fue creando un género nuevo, el cuento humorístico para niños; género abierto en el cual, con un procedimiento de pastiche, reelabora motivos de distinta procedencia pero fácilmente asequibles para el lector infantil, desde el cuento de hadas a la novela de aventuras exóticas, de la tradicional aleluya a las modernas epopeyas del cine o el deporte. A partir de dichos referentes, potencia con un lenguaje sencillo y libre de toda afectación retórica, un tono de confabulación humorística, propiciando la identificación del niño con un héroe que no es ya un ser fantástico o sobrenatural, sino un personaje cercano, capaz de traspasar con naturalidad las fronteras entre lo cotidiano y lo maravilloso. Títulos como *El falso Pinocho*, *Chapete y el príncipe Malo*, *Pinocho, Chapete y los Reyes Magos* o *Pinocho en el Planeta Marte* —por citar algunos de los más sobresalientes— prueban el ingenio sin límites de un autor que comprende como nadie la capacidad del lector infantil y logra adaptarse a sus preferencias. Tales virtudes propiciaron igualmente el éxito del semanario *Pinocho*, modelo de publicación para niños de calidad, diseñado y dirigido por el dibujante en su primera etapa; en sus páginas, como hiciera ya antes el suplemento infantil de *Los Lunes de El Imparcial*, Bartolozzi difunde las obras de otros autores a los que unía el empeño en pro de la renovación del cuento para niños, su compañera Magda Donato o los pombianos Manuel Abril, López Rubio y Antonio Robles.

Con la serie de historietas "Aventuras de Pipo y Pipa" publicada en el semanario *Estampa* y la posterior colección *Aventuras Maravillosas de Pipo y Pipa*, corrobora el dibujante su privilegiada comprensión de los gustos del público infantil; si en la historieta da rienda suelta a un humor y a una fantasía desbordantes, son los cuentos ilustrados protagonizados por el pequeño Pipo y su perrita de trapo el máximo exponente de la calidad literaria que, en su madurez como cuentista, alcanza la escritura de Bartolozzi: perfeccionando el modelo ya consolidado en las series protagonizadas por Pinocho —ahora con el acierto insuperable del personaje de Pipa— ofrece unas narraciones deliciosas llenas de fantasía y humanidad, ejemplo de lenguaje humorístico sencillo y de aprovechamiento idóneo de la simbiosis de texto e imagen, que le confirman como un clásico de la literatura para niños del periodo.

En sus empresas teatrales, Bartolozzi preserva todas las cualidades de su narrativa para niños, añadiendo además los atractivos de un espectáculo pleno de fantasía y visualidad. Su capacidad de situarse al nivel de un público tan abierto y receptivo como exigente, implicaba una forma de concebir el arte y del espectáculo novedosa en el contexto del teatro de la época: Bartolozzi plantea sus funciones infantiles con la disposición de quien invita al juego, con el simple objetivo de divertir y divertirse, sin mas. Una actitud que resume lo más sustantivo del conjunto de su obra y, en esencia, concuerda con algunas de las tendencias del arte nuevo que Ortega y Gasset apunta en *La deshumanización del arte*;

aquel rechazo de lo trascendente, del "solemne gesto", o la búsqueda de lo ingenuo y pueril por el artista nuevo:

> Precisamente le empieza a saber algo a fruto artístico cuando empieza a notar que el aire pierde seriedad y las cosas comienzan a brincar livianamente, libres de toda formalidad [...] Si cabe decir que el arte salva al hombre, es sólo porque le salva de la seriedad de la vida y suscita en él inesperada puericia. [...] Todo el arte nuevo resulta comprensible y adquiere cierta dosis de grandeza cuando se le interpreta como un ensayo de crear puerilidad en un mundo viejo.[2]

Esta puerilidad —que coincide en cierta medida con la necesidad de "achicarse" que apuntaba Antonio Espina en "Las dramáticas del momento"— era, en el caso de Bartolozzi, la actitud idónea para afrontar con éxito un espectáculo para niños que pretendía ser del todo ajeno a los criterios dominantes en el teatro adulto de la época. Sin duda, los pequeños espectadores de los años treinta, por la particular comprensión del mundo propia de la infancia, estaban en disposición de asimilar aquel "arte artístico" definido por Ortega, que "no es un arte para los hombres en general, sino para una clase muy particular de hombre que podrán no valer más que los otros, pero que, evidentemente, son distintos". El niño de cualquier época, por su percepción singular, acepta y comprende irrealidades y fantasías sin objeción alguna; y el niño de entonces aplaudía la estilización y la caricatura de unos personajes familiares, gozando de lo fraudulento con una naturalidad de la que sus mayores, tal vez, no eran capaces. En definitiva, el mérito de Bartolozzi fue el de aprovechar para un fin utilitario y ejemplar una de las tendencias hacia las que apuntaba el arte nuevo, y, en este sentido, su "arte de superingenuidad", ajustado al objetivo de "crear puerilidad en un mundo viejo" resulta absolutamente original en el teatro español del periodo.

Si para llegar a lo pueril e ingenuo era necesaria una actitud de sencillez y humildad, por otro lado su concreción implicaba no poca dificultad y disciplina. El teatro para niños de Bartolozzi fue fruto de su acumulación de experiencias creativas y profesionales; en su madurez artística y personal —cuando lanza su "Teatro Pinocho" el dibujante ronda ya los cincuenta años— logró acrisolar en este espectáculo sus hallazgos en el campo de la narrativa infantil, el arte de la muñequería o la escenografía; y para ello encontró el cauce adecuado a sus objetivos en el teatro de guiñol, cuyas posibilidades supo preservar e incluso potenciar en las representaciones con actores. Con la indispensable colaboración en la parte literaria y en la dirección de su compañera Magda Donato, Bartolozzi armoniza una plástica sugerente, en la que aprovecha lo mejor de su experiencia como escenógrafo, y unos textos sencillos y bien humorados que por el camino de la farsa integran diversos elementos, desde lo maravilloso de la comedia de magia a la parodia de la narrativa infantil y juvenil. La efectividad de sus representaciones para niños se basa en el trabajo disciplinado de los autores para adecuar el lenguaje y la comicidad al nivel del espectador, en la labor de dirección de los comediantes y en el esfuerzo del artífice de los muñecos y decorados; justamente, cuando los actores sustituyen a las marionetas, son fundamentales las posibilidades del disfraz y la máscara, que Bartolozzi dispone con un criterio ajustadísimo, y la conversión del escenario tradicional en un espacio de fantasía y caricatura; espacio además abierto al público para facilitar su intervención e integración en el juego teatral, como fiel traslación del retablo guiñolesco.

Un aspecto no secundario en el buen éxito de su teatro fue la eficacia de Bartolozzi como promotor y publicista y la constancia de su empeño por consolidar un teatro estable para niños en Madrid: para conseguir la fidelidad del público y garantizar su asistencia, parece intuir muchos de los mecanismos que hoy son habituales en los productos dedicados al entretenimiento de los pequeños, como la potenciación de la visualidad, el concepto de serie que hace familiares al niño unos personajes, o la popularización de estos personajes en distintos medios: así, por ejemplo, en 1935 un espectador de las funciones del María Isabel podía asistir a una representación de las aventuras de Pipo y Pipa, hojear después en las páginas de *Estampa* alguna peripecia de los mismos héroes, o leer sus aventuras en un volumen de la colección de cuentos editados por Rivadeneyra. La labor de promoción y la búsqueda de una rentabilidad necesaria para mantener una empresa ciertamente costosa en ningún momento están

reñidos con la exigencia de calidad y con la finalidad saludable y ejemplar de alegrar y entretener a los niños. Por ende, la constatación del éxito de su empresa fue un factor relevante que explica la emulación de otros autores y compañías que en las vísperas de la Guerra Civil propiciaron un auge inusitado del teatro para niños, a la postre, trágicamente truncado.

Situándolo en su justo lugar, en una posición si no marginal al menos peculiar en el contexto de la escena madrileña de los años treinta, el teatro para niños de Bartolozzi y Magda Donato debe ser estimado como el primer espectáculo que cumplió sin restricciones de ninguna clase el objetivo primordial y nada sencillo de hacer pasar un buen rato a los espectadores infantiles; pero además, ya en relación al conjunto del panorama teatral de la época, destaca por unos valores estéticos y literarios en absoluto desdeñables, como demuestra la excelente acogida que le brindó la crítica de su tiempo. Bartolozzi como autor, director y escenógrafo ofrece un teatro popular pero adornado de las características más señaladas de lo moderno; teatro como juego sin más trascendencia que la de entretener a los niños, pero al mismo tiempo teatro de exquisita calidad plástica y fundado en la exigencia de disciplina y precisión necesarias para sintonizar con el espíritu infantil.

En suma, Salvador Bartolozzi muestra en el conjunto de su obra una visión antidogmática y abierta de la creación artística y literaria, ajena a escuelas y sectarismos; un talante humorístico, en el sentido ramoniano, lejos de las falsas trascendencias que afectan en todo tiempo a la consideración del arte. En este sentido, Bartolozzi se ajusta al perfil del artista nuevo en el que observaba Ortega "un estado de alma jovial", a aquella premisa que determinaba que "ser artista es no tomar en serio al hombre tan serio que somos cuando no somos artistas". La labor de Salvador Bartolozzi, igualmente rigurosa ya fuera dirigida al gran público, al espectador selecto o a la infancia, confirma lo certero de la impresión de Ramón Gómez de la Serna cuando adivinaba en su espíritu una "segunda niñez", aquella "buena disposición con que mira la vida"; una mirada que todavía trasmite al lector o espectador actual una perspectiva original, inédita y siempre atrayente.

Notas.

1. Walter Benjamin, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" *en Discursos interrumpidos*, Madrid, Taurus, 1989, pp. 17-57

2. José Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*, Madrid, Espasa-Calpe, 1987, p. 89

Agradecimientos.

El presente trabajo de tesis doctoral debe lo mejor que pueda ofrecer a la orientación, sugerencias y estímulo de su director, el Dr. Jesús Rubio Jiménez, quien me puso en contacto con la figura de Salvador Bartolozzi y ha conducido la investigación con talante abierto y generoso e inmejorable disposición. Debo expresar además mi reconocimiento a los profesores José-Carlos Mainer y Manuel García Guatas, que juzgaron mi tesis de licenciatura, aportando valiosas observaciones y correcciones que he procurado atender en la medida de lo posible.

La investigación ha sido factible merced al mecenazgo paternal de J. L.Vela y Conchita Cervera, a quienes manifiesto mi gratitud por su actitud generosa y paciente. He de agradecer asimismo la ayuda desinteresada de Juan Aguilera, quien me facilitó la localización de una comedia inédita de Bartolozzi, de Andrew Anderson, que atendió con extrema amabilidad mis consultas, y de María del Mar Lozano Bartolozzi, que me remitió los artículos publicados sobre su abuelo. También agradezco la ayuda de los que han facilitado la publicación de aspectos parciales de mi investigación como Manuel Aznar, Francisca Vilches y Javier Barreiro. Por último, deseo expresar mi amistad a los compañeros que en distintos momentos han aportado su consejo y ayuda, y en especial a los profesores Daniel Hübner, Javier Simón, Jesús Liso y Julio Angosto.

CRONOLOGÍA.

SALVADOR BARTOLOZZI. MADRID 1882-MÉJICO, 1950.

1882-1885

Salvador Bartolozzi Rubio nace en Madrid el 6 de abril de 1882. Su padre, Lucas Bartolozzi, era natural de Lucca, pueblo de la Toscana; su madre, Obdulia Rubio, había nacido en la localidad segoviana de Villacastín. Salvador, el primogénito de los Bartolozzi, tuvo tres hermanos: Benito, Paquita y Carlos. En los años de su primera infancia, los padres regentan una humilde tienda de figurillas de escayola en la madrileña calle Campomanes.

1887-1900

La familia, en apurada situación económica, se traslada a una portería de la calle Claudio Coello. Los hermanos Bartolozzi asisten a una escuela municipal en la misma calle.

Mejora la situación familiar cuando Lucas Bartolozzi consigue el puesto de jefe del taller de vaciado y reproducciones de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. Allí se forman sus hijos Salvador y Benito, que había de suceder al padre en el cargo.

Salvador publica sus primeros dibujos a los catorce años en *Nuevo Mundo*.

1901-1906

Salvador viaja a París con su amigo Ricardo Tejedor. En los primeros tiempos se mueve en los peligrosos ambientes de los "apaches" en los quartiers de la Belle Ville y la Villette.

Se propone entonces vivir de su arte. Carlos Batlle, de acuerdo con el artista, firma sus cuadros y los vende como propios.

Ya con su propia firma, consigue abrirse camino con el respaldo del marchante Sagot. Revistas como *L'Art Decoratif*, *Vita nova*, *L'Art et les artistes*, *Burlington Magazine*, *The Studio* o *Vita d' Arte* le dedican elogiosas reseñas. El escritor Jean Lorrain le encarga la ilustración de un ejemplar de su libro *Propos D'ames simples*.

1906-1907

Regresa a Madrid para visitar a su familia; pero lo que considera un viaje provisional cambia el rumbo de su vida: se enamora y contrae matrimonio con Angustias Sánchez. Decide establecerse en Madrid como dibujante profesional.

El matrimonio se instala en la Calle Castelló nº 6. Salvador trabaja en el taller de la Escuela de Bellas Artes, compaginando la ilustración y la labor familiar de escultura y vaciado.

Realiza sus primeros dibujos para la editorial Saturnino Calleja.

Frecuenta la tertulia del Café de Levante y conoce a Ramón Gómez de La Serna.

1908

Nace su hija Francis.

Publica chistes e historietas breves en *Nuevo Mundo*.

Colabora con el "Teatro de Arte" de *Alejandro Miquis*.

Participa en el II Salón de Humoristas en la Sala Iturrioz.

1909

Tras el nacimiento de su hija María, la familia se muda a Menéndez Pelayo, nº 23.

Participa en el III Salón de Humoristas en la Sala Iturrioz.

1910

Comienza a colaborar como ilustrador en la revista *Por Esos Mundos*.

1911

Realiza ilustraciones para *El Cuento Semanal*.

1913

Comienza a colaborar con *El Libro Popular*.

1914

Nace su hijo Rafael.

Comienza su relación sentimental con Carmen Eva Nelken, Magda Donato.

Trabaja como publicista para la casa Floralia.

Comienza a colaborar en el semanario *La Esfera* y en *La Novela de bolsillo*.

Frecuenta la tertulia de Rafael Calleja.

1915

Rafael Calleja le nombra director artístico de la editorial.

Colabora en el semanario *España*, *La Ilustración Española y Americana* y la colección *Los Contemporáneos*.

Es uno de los fundadores de la tertulia de Pombo, de Ramón Gómez de la Serna.

Participa en el III Salón de Humoristas en el Salón de Arte Moderno; a partir de entonces será uno de los habituales de los Salones.

1916

Primer premio en el concurso de la perfumería Gal para el anuncio del jabón Heno de Pravia y segundo premio en el concurso de *Blanco y Negro*.

Participa en el I Salón de Humoristas de Barcelona.

1917

Inicia la publicación de sus cuentos de Pinocho.

Comienza a colaborar en el semanario *Blanco y Negro*.

1918

Segundo premio en el Concurso de Carteles del Baile de Máscaras del Círculo de Bellas Artes.

1919

Primer premio en el Concurso de Carteles del Baile de Máscaras del Círculo de Bellas Artes. Ante las protestas de algunos socios, por voluntad del autor el cartel "La destrozona" no se presenta en calles y teatros.

Primer premio en el concurso de carteles de la revista *Los ciegos*.

Participa en el concurso de portadas de *Nuevo Mundo*. La revista adquiere cuatro originales de sus envíos.

Gran éxito de sus muñecos de trapo en el Salón de Humoristas.

Primer premio en el concurso de muñecas artísticas organizado por Floralia.

Sus hijas mayores ingresan en el Instituto Escuela de la Ilustración Libre de Enseñanza.

1920

Segundo premio en el Concurso de Carteles del Baile de Máscaras del Círculo de Bellas Artes.

1921

Participa en el ciclo de conferencias organizado con motivo del VII Salón de Humoristas.

Colabora en *Los Lunes de El Imparcial* y en la revista *Buen Humor*.

Comienza su colaboración en la colección *La Novela Semanal*.

1922

Viaja por Alemania enviado por la editorial Calleja.

Comienza a colaborar en la colección *La Novela de Hoy*.

Primer premio en el concurso de carteles de la Caja Postal de Ahorros. Primer premio en el concurso de carteles del Marqués del Mérito.Realiza el cartel para las Fiestas de Primavera de Sevilla.

1923

Tercer premio en el concurso de carteles del Círculo de Bellas Artes.

Participa en la tertulia de Los Humoristas.

1924

Premio Extraordinario en la I Exposición Nacional de Juguetes.

Participa en la Exposición de Dibujantes Españoles en el Círculo de Bellas Artes de Murcia.

1925

Consigue dos grandes premios en la Exposición Internacional de Artes Decorativas de París.

Dirige el semanario infantil *Pinocho*

Segundo premio, con un cartel realizado en colaboración con Tono de Lara, en el concurso de Carteles Ceregumil.

Cartel del Congreso Internacional de Oleicultura y Exposición Olivícola Nacional.

1926

Tercera medalla en la Exposición Nacional de Artes Decorativas de 1926.

Realiza con la colaboración de Francisco López Rubio, la escenografía *de Un héroe contemporáneo*, de Claudio de la Torre.

Participa en el grupo "El Cántaro Roto", de Valle-Inclán y Rivas Cherif. Escenografía de *Ligazón* y *La comedia nueva*, en colaboración con López Rubio.

Participa en el Salón de Estampas de Madrid, organizado por la U.D.E.

1927

Realiza con la colaboración de Francisco López Rubio, la escenografía *de La cantaora del puerto*, de Fernández Ardavín.

Escenógrafo de la compañía de Irene López Heredia, dirigida por Ricardo Baeza.

Envíos para la Exposición de la U.D.E. en nueva York.

Realiza el cartel de Fiestas de San Fermín.

1928

Abandona la editorial Calleja.

Comienza la colaboración con el semanario *Estampa*. Inicio de la serie "Aventuras de Pipo y Pipa".

Gran éxito de su escenografía para *El señor de Pigmalión*, de Jacinto Grau.

Escenografía de *Orfeo*, en el "Caracol" de Rivas Cherif.

Tercer premio en el concurso de carteles del Círculo de Bellas Artes.

1929

Fundación del "Teatro Pinocho". Primera temporada en el Teatro de la Comedia.

1930

Temporada del "Teatro Pinocho" en el Teatro Español.

Escenografía de *La zapatera prodigiosa* en el "Nuevo Caracol" de Rivas Cherif.

Escenografía de *Fortunata y Jacinta* y *La Calle*, en el Teatro Español

Comienza a colaborar en el diario *Ahora*. Publica la historieta *Daysy, la mecanógrafa fatal*.

1931

El "Teatro Pinocho" en el Muñoz Seca.

Gran éxito de la escenografía de *Farsa y licencia de la reina castiza*.

Publica en el diario *Ahora* "Las aventuras verás de Chanquete y Carrasclás".

1932

El "Teatro Pinocho" en el Avenida.

Escenografía de *El otro*, de Miguel de Unamuno.

Escenografía de *La Dolores*, en la temporada del Teatro Lírico Nacional dirigida por Rivas Cherif.

Escenógrafo del grupo "Compañía Dramática de Arte Moderno" de Rivas Cherif.

Escenógrafo de la compañía Artigas-Collado.

Participa en el proyecto de "Escuela de Arte Dramático" de Rivas Cherif.

Realiza el cartel del "Seguro de Maternidad" para el Instituto Nacional de Previsión.

1933

Últimas funciones del "Teatro Pinocho" en el teatro Beatriz. Con *Pinocho vence a los malos*, representada por la compañía Artigas-Collado, comienza la serie de comedias escritas en colaboración con Magda Donato.

Primer premio en el concurso de carteles de Vinos y licores Barbier.

Participa en la I Exposición de Arte Revolucionario.

Jurado del concurso Miss Madrid.

1934

Colabora con Fontanals en la escenografía de *El joven Piloto*.

Los espectáculos teatrales para niños se trasladan al teatro María Isabel.

1936

Realiza con el cineasta Adolfo Aznar, la película de dibujos animados, *Pipo y Pipa en busca de Cocolín*.

La guerra le sorprende en Barcelona, desde donde se traslada a Valencia. Pierde su casa de Madrid y todas sus pertenencias.

1938

Designado vocal de la "Comisión del Teatro de Niños" por decreto del gobierno de Madrid.

1939

Huye con Magda Donato a Francia. Logran llegar a París, donde les acoge el dramaturgo Claude A. Puget.

Preparan el estreno en París de la obra *Pinocho au pays du bonheur*.

1940

La invasión del ejército alemán les obliga a reemprender la huida. Parten hasta Niza y se trasladan a Casablanca.

1941

Tras penosas peripecias, arriban al puerto de Veracruz el 19 de Noviembre de 1941.

Bartolozzi respaldado por la popularidad de sus cuentos en Méjico, consigue trabajo en programas radiofónicos, ilustra cuentos infantiles y dirige los espectáculos para niños del Teatro Bellas Artes de la capital.

Realiza la película de dibujos animados *Pinocho y Cucuruchito*.

1942-1945

Enferma de cáncer bucal, del que consigue restablecerse.

1946

Recibe el premio Ariel por los figurines de la película *Pepita Jiménez*.

1949

Realiza la exposición de dibujos "Madrid en el recuerdo".

Recae en su enfermedad; se reproduce el cáncer en su labio.

1950

Salvador Bartolozzi muere en Méjico el 9 de julio. Ante su tumba, le rinde póstumo homenaje su amigo, el escritor Antonio Robles.

BIBLIOGRAFÍA.

A propósito de las ilustraciones, cuentos, historietas y obras teatrales de Salvador Bartolozzi, así como de los comentarios y reseñas en prensa, véanse los correspondientes Apéndices de los volúmenes I-III.

1. BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA.

ABRIL, Manuel, "Artistas Españoles. Salvador Bartolozzi", *Por esos Mundos*, 222 (VII-1913), pp. 81-89.

BORRAS, Tomás, *En Madrid, patria de todos*, Madrid, Cultura Clásica y Moderna, 1964.

BRAVO-VILLASANTE, Carmen y GARCÍA PADRINO, Jaime, *Homenaje a Salvador Bartolozzi*, Madrid, Publicaciones de la Asociación Española de Amigos del IBBY-Temas de literatura, núm. 1, 1984.

ESPINA, Antonio, "Bartolozzi", prólogo a *Salvador Bartolozzi. Monografía de su obra*, Méjico, Editorial Unión, 1951.

FRANCÉS, José, "Conferencias y conferenciantes. Salvador Bartolozzi", en *El año artístico 1921*, Madrid, Mundo Latino, 1922.

— (*Silvio Lago*), "La escultura decorativa. Benito Bartolozzi", *La Esfera*, 258 (2-XI-1918).

de GALINSOGA, Luis, "Muñecos con espíritu. Las esculturas de trapo de Salvador Bartolozzi", *Blanco y Negro*, 1824 (2-V-1926).

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, (*Tristán*), "Arte. Salvador Bartolozzi", *Prometeo*, XXI (1910), pp. 677-682.

— *Automoribundia*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1948.

— *Pombo*, Madrid, Trieste, 1986.

— *La Sagrada Cripta de Pombo*, Madrid, Trieste, 1986.

— *Retratos contemporáneos y otros retratos*, Madrid, Aguilar, 1989.

— *Nuevos retratos contemporáneos y otros retratos*, Madrid, Aguilar, 1990.

GONZÁLEZ, César, "Las manos", *Estampa*, 63 (19-III-1929).

HERNÁNDEZ CAVA, Felipe, "Bartolozzi", *Medios Revueltos*, 2 (1988), p.11-18.

LOZANO BARTOLOZZI, María del Mar, "Salvador Bartolozzi", *Revista de Bellas Artes*, 74, núm. 30, Madrid, 1974, pp. 17-72.

— "Salvador Bartolozzi, entre las vanguardias y el casticismo. (La colección de dibujos originales de *Blanco y Negro*), *Norba-Arte*, V, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Extremadura, 1984, pp. 243-255.

— "Encuentros artísticos de Castelao y los Bartolozzi. Los Salones de Humoristas", en *Actas del Congreso Castelao*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, Fundación Castelao, 1989, pp. 495-519;

— "Los carteles y el arte publicitario de Salvador Bartolozzi (1882-1950)", *Norba-Arte*, XII, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Extremadura, 1992.

— "La colección de dibujos de Salvador Bartolozzi en el Museo Municipal de Madrid" en *Madrid en el contexto de lo Hispánico en la época de los descubrimientos*, Madrid, Universidad Complutense, 1994, pp. 517-534

LOZANO BARTOLOZZI, Pedro, *Pedro y Pitti*, Pamplona, Ayuntamiento de Pamplona, 1986.

LLUCH GARÍN, Felipe, "Teatro para niños. Pinocho", *Sparta*, 15 (4-II-1933).

de la MILLA, Fernando, "Nuestros dibujantes. Salvador Bartolozzi", *La Esfera*, 705 (9-VII-1927), pp. 14-15.

MONTAÑÉS FONTELA, L., "Ilustradores españoles contemporáneos", *Bibliographia Hispánica*, 7, (1947).

MUÑIZ, Carlos, "El teatro y los niños", *Primer Acto*, 29-30 (XII-1961-I-1962), p. 35.

NELKEN, Margarita, *Glosario. Obras y artistas*, Madrid, Librería Fernando Fé, 1917.

ORQUÍN, Felicidad, "El padre del Pinocho español", *El País Semanal* (26-IV-1982), pp. 36-39.

PABLILLOS DE VALLADOLID, "Los Bartolozzi", *Por Esos Mundos*, 237 (X-1914), pp. 441-447.

PRECIOSO, Artemio, "A manera de prólogo. Las ideas y los pensamientos de la gran escritora y bellísima mujer Magda Donato", en Magda Donato, *La carabina*, *La Novela de Hoy*, 129 (31-X-1924), pp. 3-9.

RODRIGO, Antonina, "Magda Donato redimida por Semíramis", *El Bosque*, 12, Zaragoza, III-1996, pp. 151-164.

S/f., "La liga de los embozados" *Estampa*, 13 (22-III-1928).

S/f., "Preguntas de *Estampa*. De todos los libros que ha leído en su vida, ¿cuál le ha impresionado más?, *Estampa*, 101 (16-XII-1929).

S/f., "Preguntas de *Estampa*. Si le tocara el premio gordo... ¿qué haría usted con él?", *Estampa* (27-XII-1931).

SÁNCHEZ DE PALACIOS, Mariano, *Los dibujantes de España*, Madrid, Nuestra Raza, (S.a.).

SILVEIRA-ARMESTO, Blanca, "¿Quiere usted contarme la historia de su primer amor?, *Crónica* (27-XII-1935).

TRAPIELLO, Andrés, *Las armas y las letras. Literatura y guerra civil (1036-1939)*, Barcelona, Planeta, 1994.

VELA, David, "Siluetas de Pombo: Ramón Gómez de la Serna y Salvador Bartolozzi", *El Bosque*, 12, Zaragoza, III-1996, pp. 151-164.

2. BIBLIOGRAFÍA GENERAL: VOLUMEN I.

AA.VV., *Cien años del cartel español,* Ayuntamiento de Madrid, 1985.

AA.VV., *La Codorniz. Antología 1941-1944*, Madrid, Arnao, 1987.

AA.VV., *Luces de la ciudad. Arte y cultura en Zaragoza. 1914-1936*, (Catálogo Exposición), Zaragoza, Gobierno de Aragón- Ayuntamiento de Zaragoza, 1995.

AA.VV., *Penagos (1889-1954)*, Catálogo Exposición, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 1989.

AA.VV., *Ramón en cuatro entregas*, Madrid, Museo Municipal de Madrid, 1980.

AA.VV., *Summa Artis. Historia General del Arte. El grabado en España (siglos XIX y XX)*, vol. XXXII, Madrid, Espasa-Calpe, 1988.

AA.VV., *Un siglo de ilustración Española en las páginas de Blanco y Negro*, (Catálogo exposición), Zaragoza, 1993.

AA.VV., *La prensa ilustrada en España. Las Ilustraciones. 1850-1920*, Montpellier, IRIS, Université Paul Valéry, 1996.

ABRIL, Manuel, "Arte moderno. Pierrot y Colombina", *Por Esos Mundos*, 218 (III-1913), pp. 446-464.

— "Javier Gosé", *La Ilustración Española y Americana*, 13 (5-IV-1915), p. 206.

— "La exposición Romero Calvet", *La Ilustración Española y Americana*, 18 (15-V-1915), p. 311.

— "Rumbos, exposiciones y artistas. Exposición de humoristas", *Blanco y Negro*, 2063 (30-IX-1930).

— "Rumbos, exposiciones y Artistas. Salón de Humoristas", *Blanco y Negro*, 2133 (10-IV-1932).

ALVAREZ, Jesús Timoteo, ed., *Historia de los medios de comunicación en España. Periodismo, imagen y publicidad (1900-1990)*, Barcelona, Ariel, 1989.

ÁLVAREZ DEL VAYO, Julio, "Figuras contemporáneas. León Bakst", *España*, 213 (8-V-1919).

AMADO, Abel, "Salón de humoristas", *Cosmópolis* (IV-1919), pp. 685-686.

AMORÓS, Andrés, *La novela intelectual de Ramón Pérez de Ayala*, Madrid, Gredos, 1972.

BALLESTEROS DE MARTOS, "Glosa al VII Salón de humoristas", *Cosmópolis*, 29 (V-1921), pp. 160-164.

BELLO, Luis, "Madrid y su prensa gráfica", *La Esfera*, 1 (3-I-1914).

BENJAMIN, Walter, *Discursos interrumpidos*, Madrid, Taurus, 1989.

BONNAT, A.R., "El triunfo de los apaches", *La Esfera*, 462 (11-XI-1922) .

BONET, Juan Manuel, *Diccionario de las Vanguardias*, Madrid, Alianza, 1995.

BORNAY, Erica, *Las hijas de Lilith*, Madrid, Cátedra, 1990.

BOCHE, M. et alii, *Ideología y texto en El Cuento Semanal (1907)*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1986.

BOZAL, Valeriano, *El realismo plástico en España, de 1900 a 1936*, Madrid, Ed. Peninsular, 1967.

— *La ilustración gráfica del XIX en España*, Madrid, Alberto Corazón, 1979.

— *Arte del siglo XX en España. Pintura y escultura. 1900-1939*, Madrid, Espasa-Calpe, 1995.

CAMPOY, Antonio M., *Penagos*, Madrid, Espasa-Calpe, 1983.

CANSINOS ASSENS, Rafael, *Poetas y prosistas del novecientos (España y América)*, Madrid, Editorial América, 1919.

— *La nueva literatura. I*, Madrid, V.H. de Sanz Calleja, 1917.

— *La nueva literatura. II*, Madrid, Páez, 1927.

— *La novela de un literato*, 1 y 2, Madrid, Alianza, 1985.

— *La novela de un literato*, 3, Madrid, Alianza, 1995.

CARRETERO, José María (*El caballero Audaz*), "Nuestras visitas. José Francés", *La Esfera*, 153 (2-XII-1916).

CASTELAO, Alfonso, *Cuatro obras*, Madrid, Cátedra, 1982.

de CASTRO, Amadeo, "El industrialismo y las muñecas", *La Esfera*, 366, (8-I-1921).

CIERVO, Joaquín "El tercer Salón de Humoristas de Barcelona", *La Esfera*, 577 (24-I-1925).

COMA, Javier, *Diccionario de los comics. La edad de oro*, Barcelona, Plaza y Janés, 1991.

CORREA CALDERÓN, Evaristo, "El teatro, los libros y las artes españolas", *Cosmópolis*, 6, VI-1919, pp. 366-371.

DESVOIS, J. M., *La prensa en España (1900-1931)*, Madrid, Siglo XXI, 1977.

de DIEGO, Estrella, "Ilustraciones de Penagos. Déco y reminiscencia finisecular", *Goya*, 165 (1983), pp. 32-39.

DURÁN, Manuel, "Valle-Inclán poeta: del modernismo a la vanguardia", *Anthropos*, 158-159 (VIII-1994), pp. 41-44.

EL MARQUÉS DE CARABÁS, "León Baskt y su influencia en el arte actual", *La Esfera*, 582 (28-II-1925).

ENTRAMBASAGUAS, Joaquín, *La mejores novelas contemporáneas*, Barcelona, Planeta, 1971.

ESCOLAR, Hipólito, *Historia Universal del libro*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1993.

ESPINA, Antonio, "Arte. Almada Negreiros", *La Gaceta Literaria* (1-VIII-1927), p. 5

— *Las tertulias de Madrid*, Madrid, Alianza, 1995

ESTÉVEZ-ORTEGA, "Los humoristas por dentro. Tovar", *Buen Humor*, 92 (9-IX-1923).

— "La actualidad artística. Una exposición de dibujantes", *La Esfera*, 854 (10-V-1930).

— "Un amigo de España. Herman Paul", *La Esfera*, 646 (22-V-1926).

EZAMA GIL, Ángeles, *El cuento de la prensa y otros cuentos*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1992.

FERRERAS, Juan Ignacio, *La Novela por entregas. 1840-1900*, Madrid, Taurus, 1972.

FLIEDL, Gottfried, *Gustav Klimt. 1862-1918. El mundo con forma de mujer*, Colonia, Benedikt Taschen, 1991.

FLÓREZ, Rafael, "Crónica de una batalla anunciada (el estreno de *Los medios seres*)", *Cuadernos de El Público*, núm. 33, Madrid, Ministerio de Cultura, (V-1988)

FORTUNIO, "En el salón Nancy. Mujercitas de Penagos", *La Esfera*, 543, 31-V-1924

— "Los humoristas celebran su Salón anual", *La Esfera*, 885 (20-XII-1930).

— "Deberes sociales. La maternidad de la mujer y la impunidad del hombre", *Nuevo Mundo*, 1983 (11-III-1932)

FRANCÉS, José, *El año artístico 1915-1924*, Madrid, Mundo Latino, 1916-1925.

— *El año artístico 1925-1926*, Madrid, Lux, 1928.

— *El arte que sonríe y que castiga (humoristas contemporáneos)*, Madrid, Editora Internacional, 1924.

— "El humorismo francés. Siluetas de caricaturistas", *La Esfera*, 25 (20-VI-1914).

— "La exposición de humoristas", *Nuevo Mundo*, 1144, 10-XII-1915).

— "VIII Salón de humoristas", *Buen Humor*, 22 (11-VI-1922).

— "La vida artística. Sancha o la inquietud", *La Esfera*, 477 (24-II-1923).

— "El IX Salón de Humoristas", *La Esfera*, 496 (7-VII-1923).

— "La sección española en la Exposición Internacional de Artes Decorativas", *La Esfera*, 603 (25-VII-1925).

— "Maestros jóvenes. Martínez Baldrich", *La Esfera*, 649 (12-V-1926).

— "La exposición nacional. Arte decorativo. Arquitectura y grabado", *La Esfera*, 652 (3-VII-1926).

— "Vida artística. Los dibujantes españoles en Nueva York", *La Esfera*, 738 (25-II-1928)

— "Trayectoria del cartel español moderno", *Nuevo Mundo*, 2038, 31-III-1933).

— (*Silvio Lago*), "Bellas artes. Los inspiradores del arte contemporáneo. Aubrey Beardsley", *La Esfera*, 34 (22-VIII-1914).

— "Arte humorístico. Los muñecos de Montagud", *La Esfera*, 275 (5-IV-1919)

— "La vida artística. Una exposición de humoristas", *La Esfera*, 51 (19-XII-1914).

— "El humorismo y la guerra", *La Esfera*, 60 (12-II-1915).

— "La caricatura española y la guerra", *La Esfera*, 62 (7-III-1915).

— "De norte a sur. El humorismo francés y la guerra", *La Esfera*, 79 (3-VII-1915).

— "El humorismo español y la guerra. lucha de caricaturas", *La Esfera*, 82 (23-VII-1915)

— "Un artista original. Manuel Bujados", *La Esfera*, 94 (16-X-1915);

— "Los artistas y la guerra. Ante unos dibujos de Herman Paul", *La Esfera*, 145 (7-X-1916).

— "Artistas contemporáneos. Max Ramos", *La Esfera*, 139 (26-VIII-1916).

— "Bellas artes. Los humoristas", *La Esfera* (27-I-1917).

— "La evolución artística del anuncio", *La Esfera*, 158 (6-I-1917).

— "La exposición de *La guerre et les humoristes*", *La Esfera*, 184 (7-VII-1917).

— "Siluetas de dibujantes. Ángel Cerezo Vallejo", *La Esfera*, 208, 22-XII-1917).

— "Arte decorativo. Un concurso de carteles", *La Esfera*, 213, (26-I-1918).

— "Una exposición interesante. Los humoristas", *La Esfera*, 220, 16-II-1918).

— "Los humoristas. El Salón de Barcelona", *La Esfera*, 239 (27-VII-1918).

— "Siluetas de dibujantes. Federico Ribas", *La Esfera*, 241 (10-VIII-1918).

— "Siluetas de dibujantes. Sileno", *La Esfera*, 246 (14-IX-1918).

— "La escultura decorativa. Benito Bartolozzi", *La Esfera*, 258 (2-XI-1918).

— "Actualidad artística. El salón de humoristas", *La Esfera*, 273 (13-III-1919)

— "El arte que sonríe. Las mujercitas de Ribas", *La Esfera*, 318 (7-II-1920).

— "La vida artística. El salón de Humoristas", *La Esfera*, 323 (13-III-1920).

— "El VII Salón de humoristas. La sección retrospectiva", *La Esfera*, 377 (26-III-1921).

— "El VII Salón de humoristas. La sección moderna", *La Esfera*, 379 (2-IV-1921).

— "La decimoquinta salida de los humoristas españoles", *Nuevo Mundo*, 1987 (8-IV-1932).

— "La semana artística. La U.D.E. y su fecundo dinamismo.- El Salón de Humoristas circulante.- El primer Salón Publicitario.- Carteles y cartelistas", *Nuevo Mundo*, 2019 (18-IX-1932).

de GALINSOGA, Luis, "La línea femenina moderna perpetuada por Ribas y Baldrich", *Blanco y Negro*, 1830 (13-VI-1926).

— "Los saineteros del lápiz. Modernas estampas de Madrid", *Blanco y Negro*, 1829 (6-VI-1926).

— "La Unión de Dibujantes Españoles en Nueva York", *Blanco y Negro*, 1877 (8-V-1927)..

GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor, *Historia y crítica de la literatura española. Edad Contemporánea, 1914-1939*, Barcelona, Editorial Crítica, 1984, T. VII.

GASCA, Luis, *Los comics en España*, Editorial Lumen, Barcelona, 1969.

GEORGE, David, *The history of the Commedia dell'arte in modern Hispanic literature with special attention to the work of García Lorca*, New York, The Edwin Mellen Press, 1995.

GÓMEZ DE LA MATA, Germán, "Glosa desde París. España en las artes decorativas", *La Esfera*, 603 (25-VII-1925).

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, (*Tristán*), *Libro Nuevo*, Madrid, Imprenta Mesón de Paños, 1920,.

— *Ramonismo*, Madrid, Calpe, 1925 .

— "Atlántico. El alma de Almada", *La Gaceta Literaria*, 3 (1-II-1927), p. 3.

— *Retratos contemporáneos*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1941.

— "Gravedad e importancia del humorismo", *Revista de Occidente*, LXXXIV (VI-1930), pp. 348-391.

— *Nuevos Retratos contemporáneos*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1945.

— *Nuevas Páginas de mi vida (lo que no dije en Automoribundia)*, Marfil, Alcoy, 1957.

— *Efigies*, Madrid, Aguilar, 1965

— *Ismos*, Madrid, Guadarrama, 1975

— *El libro Mudo (Secretos)*, Ioana Zlotescu, ed.), Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1987

— *Una teoría personal del arte* , (Ana Martínez Collado. ed.), Madrid, Tecnos, 1988.

— *Greguerías. Selección 1910-1960*, Madrid, Col. Austral, Espasa Calpe, 1990

— *Teatro Muerto*, (Muñoz-Alonso, Agustín y Rubio Jiménez, Jesús, eds.), Madrid, Cátedra, 1995.

GONZÁLEZ, Anselmo (*Alejandro Miquis*), "Sinesio Delgado y Madrid Cómico", *La Esfera*, 733 (21-I-1928).

GRANJEL, Luis S., *Retrato de Ramón*, Madrid, Guadarrama, 1963.

— "La novela corta en España", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 222, junio 1968, pp. 477-508 y 233, julio 1968, pp. 14-50.

— *Eduardo Zamacois y la novela corta*, Salamanca, Publicaciones Universidad, 1980.

GUBERN, Romá, *El lenguaje de los comics*, Barcelona, Editorial Península, 1974.

— y GASCA, Luis, *El discurso del comic*, Madrid, Cátedra, 1988.

GUERRA, Ángel, "La literatura. Patología social. Del vivir de los apaches", *La Esfera*, 808 (31-VII-1929).

HEREDIA, Luis F., "Los apaches y los caricaturistas franceses", *La Esfera*, 102 (11-XII-1915).

JARDÍ, E. y MANENT, R., *El cartelismo en Cataluña*, Destino, Barcelona, 1983.

JARDIEL PONCELA, Enrique, *Amor se escribe sin hache*, Madrid, Cátedra, 1990.

LAVER, James, *Breve historia del traje y la moda*, Madrid, Ensayos de Arte Cátedra, 1989.

LECALDANO, Paolo, *Goya. Los desastres de la Guerra*, Madrid, Prensa Española, 1976.

de LINARES, Antonio G., "Federico Ribas. La alegría de su vida y el esplendor de su obra", *La Esfera*, 646 (22-V-1926).

LITVAK, Lily, *Erotismo fin de siglo*, Barcelona, Antoni Bosch, 1979.

— *El sendero del tigre. Exotismo en la literatura española de finales del siglo XIX. 1880-1903*, Madrid, Taurus, 1986.

— *El jardín de Aláh: temas del exotismo musulmán en España: 1880-1913*, Granada, Don Quijote, 1985.

— *España 1900. Modernismo, anarquismo y fin de siglo*, Barcelona, Anthropos,1990.

— (ed.), *Antología de la novela corta erótica española de entreguerras 1918-1936*, Madrid, Taurus, 1993.

LOZANO MARCO, Miguel Ángel, *Del relato modernista a la novela poemática: la narrativa breve de Ramón Pérez de Ayala*, Alicante, Universidad de Alicante-Caja de Ahorros Provincial de Alicante, 1983.

MAINER, José-Carlos, *Análisis de una insatisfacción: las novelas de Wenceslao Fernández Flórez*, Madrid, Castalia, 1975.

— *La Edad de Plata. Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Madrid, Cátedra, 1987.

— *La doma de la quimera. Ensayos sobre nacionalismo y cultura en España*, Barcelona, Escola Universitària de Traductors i Intèrprets Universitat Autònoma de Barcelona, 1988.

— "Prólogo" a *Biblioteca Renacimiento* (edición facsímil), Madrid, El Crotalón, 1984.

— "Prólogo" a M. Bouche et alii, *Ideología y texto en El Cuento Semanal (1907)*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1986.

MARTÍN, Antonio, *Historia del comic español. 1875-1939*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978.

MARTÍNEZ CACHERO, José María, *Andrés González-Blanco (1886-1924): una vida para la literatura*, Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, 1963.

— (ed.), *Antología del cuento español. 1900-1939*, Madrid, Castalia, 1994.

MÉNDEZ CASAL, A., "Critica de arte. La exposición nacional de Bellas Artes", *Blanco y Negro*, 1826 (16-V-1926).

— "Crítica de Arte. Las estampas preciosistas de Bujados", *Blanco y Negro*, 1880 (29-V-1927).

— "Del momento artístico. El Salón de humoristas", *Blanco y Negro*, 1990 (7-VII-1929).

de MIGUEL, Amando, *La España de nuestros abuelos. Historia íntima de una época*, Madrid, Espasa, 1995.

de la MILLA, Fernando, "Nuestros dibujantes. Enrique Echea", *La Esfera*, 646 (25-XII-1926), pp. 6-7.

— "Charlas actuales. Rafael de Penagos", *La Esfera*, 661 (4-IX-1926), pp. 34-36.

— "Charlas actuales. Francisco Sancha", *La Esfera*, 663 (18-IX-1926), pp. 12-13.

— "Nuestros dibujantes. Roberto Martínez Baldrich", *La Esfera*, 667 (16-X-1926), pp. 10-11.

— "Nuestros dibujantes. Fernando Fresno", *La Esfera*, 675 (11-XII-1926), pp. 6-7.

— "Nuestros dibujantes. Román Bonet, *Bon*", *La Esfera*, 692 (9-IV-1927), pp. 6-7.

— "Nuestros dibujantes. Federico Ribas", *La Esfera*, 710 (13-VIII-1928), pp. 32-33.

— "Nuestros dibujantes. Ricardo García, *K-Hito*", *La Esfera*, 712 (27-VIII-1927), pp. 4-5.

— "Nuestros dibujantes. Ricardo Marín", *La Esfera*, 720 (22-X-1927), pp. 16-17.

— "Nuestros dibujantes. Manuel Tovar", *La Esfera*, 742 (24-III-1928), pp. 16-17.

— "Nuestros dibujantes, Juan Basilio", *La Esfera*, 757 (7-VII-1928), pp. 40-41.

MONTERO, José, "La casa editorial Calleja", *Nuevo Mundo*, 1225 (29-VII-1917).

MONTERO ALONSO, José, "La Unión de Dibujantes se dispone a crear la primera academia de dibujo en España", *Nuevo Mundo*, 2022 (13-I-1933).

MUÑOZ-ALONSO LÓPEZ, Agustín, *Ramón y el teatro (La obra dramática de Ramón Gómez de la Serna)*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha, 1993.

NEVILLE, Edgar, "Ramón. El buque nodriza", *Índice de Artes y Letras*, núm. 76 (I-1955), p. 5.

de NORA, Eugenio, *La novela española contemporánea (1898-1927)*, Madrid, Gredos, 1958.

de ONTAÑÓN, Eduardo, "El mundillo literario. ¿Qué pasa con las tertulias?", *Heraldo de Madrid* (12-XII-1935), p. 6.

ORTEGA Y GASSET, José, La deshumanización del arte, Madrid, Espasa-Calpe, 1987.

de PEDRO, Valentín, "Una bella novela marroquí: La pared de tela de araña", *Nuevo Mundo* (26-IX-1924).

PÉREZ ROJAS, Javier, *Art Déco en España*, Madrid, Cuadernos de Arte Cátedra, 1990.

RAMÍREZ ÁNGEL, Emiliano, "Revistas ilustradas del noventaitantos", *La Esfera*, 558 (13-IX-1924).

REY BRIONES, Antonio, *La novela de Ramón Gómez de la Serna*, Madrid, Verbum, 1992.

REYERO HERMOSILLA, Carlos, "Las empresas editoriales de Gregorio Martínez Sierra", *Goya*, 178 (1984), pp. 211-219.

ROBLES, Antonio, "Tovar el de los monos", *Buen Humor*, 173 (22-III-1925).

ROS, Samuel, "Las tertulias de Madrid", *Heraldo de Madrid* (23-V-1928), pp. 8-9.

RUBIO JIMÉNEZ, Jesús, "Una de apaches: La hija del capitán", *Anthropos*, 158-159 (julio-agosto, 1994), pp. 104-109.

— "Tradición y modernidad en *El sombrero de tres picos*: de Alarcón a los Martínez Sierra, Falla y Picasso", *El Bosque*, 10-11 (Enero-Agosto-1995), pp. 203-220.

RUIZ CASADO, Antonio, "La novela erótica de Antonio Hoyos y Vinent", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 426 (1985), pp. 101-116.

RUIZ-CASTILLO BASALA, José, *Memorias de un editor. El apasionante mundo del libro*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1986.

S/f., "El primer salón de caricaturistas de Madrid", *Nuevo Mundo*, 700 (1-II-1909).

S/f., "La exposición de Humoristas", *Nuevo Mundo*, 1144 (10-XII-1915).

S/f., "La semana artística. Exposición de carteles de la casa Gal", *España*, 73 (15-VI-1916), p. 9.

S/f., "Una exposición de carteles", *La Esfera*, 120 (15-IV-1916).

S/f., "Figuras contemporáneas. Aubrey Beardsley", *España*, 116 (12-IV-1917).

S/f., "Al lector de Nuevo Mundo", *Nuevo Mundo* (11-I-1918).

S./f., "Literatura y actualidad. Nuestro concurso de portadas", *Nuevo Mundo*, 1333 (25-VII-1919).

S/f., "Un concurso: los carteles del Círculo de Bellas Artes", *Nuevo Mundo*, 1360 (6-II-1920).

S/f., "Las fiestas del Corpus en Granada", *Nuevo Mundo*, 1531 (25-V-1923).

S/f., "El concurso de carteles del Marques del Mérito", *Nuevo Mundo*, 1532 (1-VI-1923).

S/f., "Buen Humor por dentro. Pormenores curiosos de nuestra vida íntima", *Buen Humor*, 100 (21-X-1923), pp. 14-15.

S/f., "Lo que pasa en España. El baile de los humoristas", *Nuevo Mundo*, 1571 (29-II-1924).

S/f., "Un concurso reñido. Los carteles Ceregumil", *Nuevo Mundo*, 1659 (6-XI-1925)

S/f., "Arte y artistas. La semana de los dibujantes", *Nuevo Mundo*, 1687 (21-V-1926).

S/f., "La vida madrileña", *Nuevo Mundo*, 1689 (4-VI-1926)

S/f., "El fino arte alegórico de Manuel Bujados", *La Esfera*, 706 (VII-1927).

S/f., "La vida artística extranjera. los humoristas franceses", *La Esfera*, 809 (6-VII-1929).

S/f., "Cuarenta años de "monos". Los que hicieron Blanco y Negro", *Blanco y Negro*, 2000 (30-XII-1929).

S/f., "I Exposición de arte revolucionario", *Octubre*, (IV-1934), pp. 16-17.

SAINZ DE ROBLES, Federico, *La promoción de El Cuento Semanal (1907-1925)*, Madrid, Espasa Calpe, 1975.

SATUÉ, Enric, *El diseño gráfico. Desde los orígenes hasta nuestros días*, Madrid, Alianza Forma, 1988.

SERRANO ASENJO, José Enrique *Ramón y el arte de matar (El crimen en las novelas de Gómez de la Serna)*, Caja General de Ahorros de Granada, Granada, 1992.

ROMERO TOBAR, Leonardo, *La novela popular española del siglo XIX*, Fundación Juan March-Ariel, Barcelona, 1976.

TRENC BALLESTER, Eliseo, *Las artes gráficas en la época modernista en Cataluña*, Barcelona, Gremio de Industrias Gráficas, 1977.

del VALLE-INCLÁN, Ramón, *El trueno Dorado*, Madrid, Nostromo, 1975.

VÁZQUEZ DE PARGA, Salvador, *La novela Policiaca en España*, Madrid, Ronsel 1993.

VEGUE Y GOLDONI, Ángel, "Sevilla y Salvador Bartolozzi", *Los Lunes de El Imparcial* (16-IV-1922).

VELA, Fernando, "La tertulia de Pombo. Una subversión", *Índice de Artes y Letras*, 76 (I-1963), p. 3.

VÉLEZ, Pilar, *El llibre como a obra d'art a la Catalunya vuitcentista (1850-1910)*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 1989.

VERDUGO, Francisco, "Cómo quiere ser Nuevo Mundo", *Nuevo Mundo*, 1121 (3-VII-1915).

de VILLENA, Luis Antonio, *Corsarios de guante amarillo*, Barcelona, Tusquets, 1983.

— *Máscaras y formas del fin de siglo*, Madrid, Ediciones del Dragón, 1988.

X.Y.Z., "El último salón de humoristas", *Por Esos Mundos*, 180 (I-1910), pp. 43-48.

ZAMACOIS, Eduardo, "El guiñol de la semana. El arte de ilustrar", *Nuevo Mundo*, 1867 (1-XI-1929).

— *Un hombre que se va… (Memorias)*, Barcelona, AHR, 1964.



3. BIBLIOGRAFÍA GENERAL: VOLUMEN II.

AA.VV., *Antonia Mercé, La Argentina*, Nueva York, Instituto de las Españas en los Estados Unidos, 1930.

AA.VV., *Cuatro siglos de teatro en Madrid*, Madrid, Consorcio Madrid, Capital Europea de la Cultura, 1992.

AA.VV., *Barradas*, (Catálogo exposición), Zaragoza, Gobierno de Aragón-Generalitat de Cataluña-Comunidad de Madrid, 1992.

AA.VV., *El teatro en Madrid 1583-1925*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 1983.

AA.VV., *Rodchenko Stepanova. Todo es un experimento*, (Catálogo Exposición), Madrid, Fundación Banco Central Hispanoamericano, 1992.

AA.VV., *Picasso. El sombrero de tres picos*, (Catálogo exposición), París, Museo Picasso, 1993.

AA.VV., *Un teatro de Arte en España*, Madrid, La Esfinge, 1926.

AA.VV., *Valle-Inclán y su tiempo*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1986.

AA.VV., "Paisaje intermitente de la escenografía española", *Cuadernos El Público*, 14, Madrid, Mayo, 1986.

AA.VV., "Los pintores y el teatro", *Cuadernos de El público*, 28, Madrid, Noviembre, 1987.

AA. VV., "La vanguardia y los títeres", *Puck*, 1 (1988-1991).

ABRIL, Manuel, "De arte. Los escenógrafos españoles", *Nuevo Mundo*, 1070 (9-VII-1914).

— "La escenografía española", *La Ilustración Española y Americana*, 26 a 32 (15-VII al 30-VIII-1915).

— "El decorado exótico. Emoción y pirueta", *Blanco y Negro*, 1759 (1-II-1925)

— "Exposición de artes decorativas de París. La instalación del Teatro Eslava", *Blanco y Negro*, 1791 (13-X-1925).

AGUILERA SASTRE, Juan, *Introducción a la vida y obras de Cipriano Rivas Cherif*, Tesis de Licenciatura, Zaragoza, 1983, (mecanografiada).

— "La labor renovadora de Cipriano Rivas Cherif en el teatro español: *El Mirlo Blanco* y *El Cántaro Roto* (1926-1927)", *Segismundo*, 39-40, (1984), pp. 233-246.

— "El Teatro de la Escuela Nueva de Cipriano Rivas Cherif", *Cruz Ansata*, (1984), pp. 111-125.

— "El teatro experimental como alternativa (1920-1929)" y "Del teatro comercial a una escuela integral del arte escénico (1929-1936)", en *Cuadernos El Publico*, 42 (XII-89), pp. 5-9 y 21-25.

ALSINA, José, "Una enseñanza necesaria. El arte de caracterizarse", *Blanco y Negro*, 1810 (24-I-1926).

ANDERSON, Andrew, "Una iniciativa teatral: Ricardo Baeza y su Compañía Dramática Atenea", en John P. Gabriele (ed.), *De lo particular a lo universal. El teatro español del siglo XX y su contexto*, Francfort am Main, Vervuert Verlag, 1994, pp. 29-40.

— "Ricardo Baeza y el teatro", *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, en prensa).

AMORÓS, Andrés, *Vida y literatura en Troteras y danzaderas*, Madrid, Castalia, 1973,

— *Luces de candilejas*, Madrid, Espasa Calpe, 1991.

ARAQUISTAIN, Luis, *La batalla teatral*, Madrid, CIAP, 1930.

ARCINIEGA DE GRANDA, Rosa, "Los trucos de Rambal", *Crónica* (30-III-1930).

ARIAS DE COSSIO, Ana María, *Dos siglos de escenografía en Madrid*, Madrid, Mondadori, 1991.

AZNAR SOLER, Manuel, *Valle-Inclán, Rivas Cherif y la renovación teatral española (1907-1936)*, Barcelona, Cop d'Idees-T.I.V., 1992.

— y RODRÍGUEZ, Juan, eds, *Valle-Inclán y su obra*, Barcelona, Associació D'Idées-T.I.V., 1995.

AZORÍN, "Contra el teatro literario", *ABC* (21-IV-1927).

— "De las candilejas", *ABC* (15-IX-1927), p. 10.

— "Decoraciones", *ABC* (6-X-1927).

BABLET, Denis, *Les revolutions scéniques du XXeme siècle*, Paris, Société Internationale du art du XXe siècle, 1975.

— "El pintor en el escenario", *Cuadernos El Público*, 28 (XI-1987), pp. 11-14.

BENAVENTE, Jacinto, *Teatro*, Madrid, Librería de los sucesores de Hernando, 1910.

BERNSTEIN, H., *Melo*, col. *La Farsa*, núm. 366 (15-IX-1934).

BORRÁS, Tomás, "La luz en el escenario del Español",*ABC* (14-IV-1932).

BURMANN, Sigfredo, "Cómo se hace una decoración", *Blanco y Negro*, 2070 (18-I-1931).

CALVO, Luis, "Los Pitoëff en Madrid", *ABC* (3-II-1927).

— "Una conversación con Martínez Sierra, *ABC* (25-VIII-1927).

— (*Trivelín*), "Horóscopo de un año. El teatro en 1929", *Blanco y Negro*, 1963 (30-XII-1928).

— "Sobremesa y alivio de comediantes", *ABC* (13-XI-1930).

CIERVO, Joaquín Ciervo, "Desde Barcelona. Diálogos sobre arte. El maestro Alarma", *La Esfera*, 557 (6-IX-1924).

CROMMELYNK, F., *El estupendo cornudo*, Madrid, Revista de Occidente, 1925.

COCTEAU, Juan, "Orfeo", *Revista de Occidente*, XLIV-XLV (II y III-1927), pp. 171-199 y 347-378.

COLLIN, Paul, "Letras alemanas", *La Pluma*, 19 (X-1921), pp. 359-364.

CHARLEBOIS, Lucile C., "Unamuno y el teatro de su época", *Insula*, 481 (1986), pp. 1-2.

DÍEZ-CANEDO, Enrique, *Artículos de crítica teatral. El teatro en España de 1914 a 1936*, México, Joaquín Mortiz, 1968.

DOUGHERTY, Dru, "The semiosis of stage decor in Jacinto Grau's El Señor de Pigmalión", *Hispania*, 67, Septiembre 1984, pp. 351-357.

— *Un Valle-Inclán olvidado; entrevistas y conferencias*, Madrid, Fundamentos, 1982.

— *Valle-Inclán y la Segunda República*, Valencia, Pre-Textos, 1986.

— y VILCHES DE FRUTOS, María Francisca, *La escena madrileña entre 1918-1926: análisis y documentación*, Madrid, Fundamentos, 1990.

— *Los estrenos teatrales de Federico García Lorca (1920-1945)*, Madrid, Tabapress, 1992.

— , eds, *El teatro en España, Entre la tradición y la vanguardia, 1918-1939*, Madrid, Tabacalera-CSIC, 1992.

ESPINA, Antonio, "Las dramáticas del momento", *Revista de Occidente*, XXX, (1925), 316-329.

ESTÉVEZ ORTEGA, E. "La vida teatral. El nuevo arte escénico", *La Esfera*, 691 (2-IV-1927).

— *Nuevo Escenario*, Barcelona, Lux, 1928.

— *El teatro, Enciclopedia gráfica*, Barcelona, 1930.

FERNÁNDEZ ARDAVÍN, Luis, *La cantaora del puerto*, "Historia de pandereta en tres actos divididos en trece cuadros", col. *El Teatro Moderno*, nº 90 (28-V-1927).

— "Realismo americano", *ABC* (27-XI-1930), p. 10.

— *Barrios Bajos*, col. *La Farsa*, núm. 283 (11-II-1933).

FORTUNI, Carlos, "La vida frívola. Cómo se hace un dibujante de elegancias", *Nuevo Mundo*, 1903 (4-VII-1930).

— "Las vampiresas de hace treinta años. El eclipse de Tórtola Valencia, *Estampa* (2-IV-1932).

FRANCÉS, José, "Un pintor italiano: Fernando Mignoni", en *El año artístico 1917*, Madrid, Mundo Latino, 1918, pp. 204-207.

— "Los bellos libros. Un teatro de Arte en España", *La Esfera*, 680 (15-I-1927).

— "Vida artística. El escenógrafo Salvador Alarma", *La Esfera*, 739 (3-III-1928).

FRANCO, Andrés, *El teatro de Unamuno*, Madrid, Insula, 1971.

de la FUENTE BALLESTEROS, Ricardo, "Introducción" a Miguel de Unamuno, *El otro*, Salamanca, Ediciones Colegio de España. Biblioteca Hispánica, 1993.

GARCÍA LORCA, Federico, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1999.

— *La zapatera prodigiosa*, Valencia, Pre-Textos, 1986.

GARCÍA BLANCO, Manuel, "Introducción" a Miguel de Unamuno, *Obras completas*, Madrid, Vergara-Aguado, 1962.

GARCÍA LORENZO, Luciano, "Los prólogos de Jacinto Grau", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 224-225, 1968, pp. 1-9.

— "Introducción" a Jacinto Grau, *Teatro Selecto*, Madrid, Escelicer, 1971.

GIBSON, Ian, *Federico García Lorca*, Barcelona, Grijalbo, 1985.

GIL ASENSIO, F., "Ilusión y realidad. Lo que puede un artista", *Nuevo Mundo*, 1182 (1-IX-1916).

GOETHE, J.W., *Clavijo*. Drama, Madrid, Calpe, 1920.

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *Don Ramón María del Valle-Inclán*, Madrid, Austral, 1953.

GONZÁLEZ, Anselmo (*Alejandro Miquis*),"La semana teatral", *Nuevo Mundo* (26-XII-1919).

— "Teatro de Arte", *Por Esos Mundos* (VIII-1908), pp. 171-175.

— "La decadencia del teatro ¡otra vez!", *La Esfera*, 674 (4-XII-1926).

GRAU, Jacinto, "Teatro y escenografía", *España*, 229 (28-VIII-1919).

— "Escenografía. El decorado y la emoción de la obra", *Heraldo de Madrid* (22-VIII-1925).

— *El caballero Varona* , col. El teatro Moderno, núm. 205 (27-VII-1929).

— *El señor de Pigmalión*, col. La Farsa, núm. 40 (9-VI-1928).

GUERRERO ZAMORA, José, *Historia del teatro contemporáneo*, Barcelona, Juan Flors, 1961.

HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro, "La renovación del teatro", *España*, 265 (29-V-1920).

HOLLOWAY, Vance, *La crítica teatral en ABC: 1918-1936*, New York, Peter Lang, 1991.

— "El tratamiento de la escenificación en las páginas teatrales: prescripciones renovadoras en la prensa madrileña", en *El teatro en España, Entre la tradición y la vanguardia, 1918-1939*, Madrid, Tabacalera-CSIC, 1992.

HORMIGÓN, J. Antonio, "De El Mirlo Blanco al los teatros independientes", *Cuadernos Hispanoamericanos*, febrero 1972, nº 260.

del HOYO, José María, (*José D'Hoy*), "Vestuario y decoración. El arte de los Pitoëff", *ABC* (10-II-1927).

— "Vestuario y decoración. Acotaciones sobre la plástica en escena", *ABC* (3-III-1927).

— "Vestuario y decoración. Acotaciones sobre la plástica en la escena", *ABC* (7-IV-1927).

— "Vestuario y decoración. Acotaciones sobre la plástica en escena", *ABC* (19-V-1927).

— "Vestuario y decoración. Acotaciones sobre la plástica en escena. Decoraciones simplificadas", *ABC* (16-IV-1927).

— "Vestuario y decoración. Acotaciones sobre la plástica en escena. El complejo arte de caracterizarse", *ABC* (30-VI-1927).

— "Vestuario y decoración. Acotaciones sobre la plástica en escena. Escenografía realista constructiva", *ABC* (4-VIII-1927).

— "Vestuario y decoración. Acotaciones sobre la plástica en escena. Anacronismos indisculpables", *ABC* (1-IX-1927).

— "Escenografía sintética", *ABC* (6-X-1927).

— "Vestuario y decoración. Acotaciones sobre la plástica en escena. Complementos escenográficos", *ABC* (3-XI-1927).

— "Vestuario y decoración. Acotaciones sobre la plástica en escena. Vestuarios", *ABC* (8-XII-1927)

— "Vestuario y decoración. Acotaciones sobre la plástica en escena. La escenografía eslava", *ABC* (12-I-1928).

— "Vestuario y decoración. Acotaciones sobre la plástica en escena", *ABC* (1-III-1928).

— "Vestuario y decoración. Acotaciones sobre la plástica en escena. El procedimiento detallista y el esquemático", *ABC* (28-VI-1928).

— "Vestuario y decoración. Acotaciones sobre la plástica en escena. La cúpula Fortuny", *ABC* (23-VIII-1928).

— "Vestuario y decoración. Acotaciones sobre la plástica en escena. Indumentaria histórica", *ABC* (27-XII-1928).

— "Vestuario y decoración. Acotaciones sobre la plástica en escena", *ABC* (19-IX-1929).

— "Vestuario y decoración. Acotaciones sobre la plástica en escena. Escenografía norteamericana", *ABC* (24-X-1929).

— "Vestuario y decoración. Acotaciones sobre la plástica en escena. Modernos escenarios", *ABC* (13-II-1930).

— "Vestuario y decoración. Acotaciones sobre la plástica en escena. Una interpretación cubista", *ABC* (13-III-1930).

— "Vestuario y decoración. Acotaciones sobre la plástica en escena. Un escenario modelo", *ABC* (2-V-1930).

— "Vestuario y decoración. Acotaciones sobre la plástica en escena. Figurines futuristas", *ABC* (24-VII-1930).

— "Vestuario y decoración. Acotaciones sobre la plástica en escena. Un escenario modelo", *ABC* (19-IX-1930).

— "El teatro municipal y su escenario. Un ruego a D. Pedro Rico", *ABC* ((27-VIII-1931).

— "El teatro por dentro. Vestuario y decoración", *Blanco y Negro*, 1774 (17-V-1925).

— "El teatro por dentro. Vestuario y decoración", *Blanco y Negro*, 1778 (14-VI-1925).

— "El teatro por dentro. Vestuario y decoración", *Blanco y Negro*, 1783 (19-VII-1925)

— "El teatro por dentro. Vestuario y decoración", *Blanco y Negro*, 1785 (2-VIII-1925)

— "El teatro por dentro. Vestuario y decoración", *Blanco y Negro*, 1791 (13-IX-1925).

— "El teatro por dentro. Vestuario y decoración", *Blanco y Negro*, 1800 (15-XI-1925)

— "El teatro por dentro. Vestuario y decoración", *Blanco y Negro*, 1814 (21-II-1926).

— "El teatro por dentro. Vestuario y decoración", *Blanco y Negro*, 1835 (18-VIII-1926)

— "El teatro por dentro. Vestuario y decoración", *Blanco y Negro*, 1872 (3-IV-1927).

— "El teatro por dentro. Vestuario y decoración", *Blanco y Negro*, 1878 (15-V-1927).

— "El teatro por dentro. Vestuario y decoración", *Blanco y Negro*, 1884 (26-VI-1927).

— "El teatro por dentro. Vestuario y decoración", *Blanco y Negro*, 1888 (24-VII-1927).

— "El teatro por dentro. Vestuario y decoración", *Blanco y Negro*, 1891(14-VIII-1927).

— "El teatro por dentro. Vestuario y decoración", *Blanco y Negro*, 1897 (25-IX-1927).

— "El teatro por dentro. Vestuario y decoración", *Blanco y Negro*, 1901 (23-X-1927).

— "El teatro por dentro. Vestuario y decoración", *Blanco y Negro*, 1908 (11-XII-1927).

— "El teatro por dentro. Vestuario y decoración", *Blanco y Negro*, 1914 (22-I-1928).

— "El teatro por dentro. Vestuario y decoración", *Blanco y Negro*, 1917 (12-II-1928).

— "El teatro por dentro. Vestuario y decoración", *Blanco y Negro*, 1931 (20-V-1928).

— "El teatro por dentro. Vestuario y decoración", *Blanco y Negro*, 1937 (1-VII-1928).

— "El teatro por dentro. Vestuario y decoración", *Blanco y Negro*, 1944 (19-VIII-1928).

— "El teatro por dentro. Vestuario y decoración", *Blanco y Negro*, 1955 (4-XI-1928).

— "El teatro por dentro. Vestuario y decoración", *Blanco y Negro*, 1960 (9-XII-1928).

— "El teatro por dentro. Vestuario y decoración", *Blanco y Negro*, 1971 (24-II-1929).

— "El teatro por dentro. Vestuario y decoración", *Blanco y Negro*, 1980 (28-IV-1929).

— "El teatro por dentro. Vestuario y decoración", *Blanco y Negro*, 1997 (25-VIII-1929).

— "El teatro por dentro. Vestuario y decoración", *Blanco y Negro*, 2004 (13-X-1929).

— "El teatro por dentro. Vestuario y decoración", *Blanco y Negro*, 2024 (2-III-1930).

— "El teatro por dentro. Vestuario y decoración", *Blanco y Negro*, 2029 (6-IV-1930).

— "El teatro por dentro. Vestuario y decoración", *Blanco y Negro*, 2035 (18-V-1930).

— "El teatro por dentro. Vestuario y decoración", *Blanco y Negro*, 2051 (7-IX-1930).

— "El teatro por dentro. Vestuario y decoración", *Blanco y Negro*, 2055 (5-X-1930).

— "El teatro por dentro. Vestuario y decoración", *Blanco y Negro*, 2057 (19-X-1930).

— "El teatro por dentro. Vestuario y decoración", *Blanco y Negro*, 2069 (11-I-1931).

— "El teatro por dentro. Vestuario y decoración", *Blanco y Negro*, 2072 (1-II-1931).

— "El teatro por dentro. Vestuario y decoración", *Blanco y Negro*, 2079 (22-III-1931).

— "El teatro por dentro. Vestuario y decoración", *Blanco y Negro*, 2084 (26-IV-1931).

— "El teatro por dentro. Vestuario y decoración", *Blanco y Negro*, 2092 (28-VI-1931).

— "El teatro por dentro. Vestuario y decoración", *Blanco y Negro*, 2097 (2-VIII-1931).

— "El teatro por dentro. Vestuario y decoración", *Blanco y Negro*, 2105 (27-IX-1931).

— "El teatro por dentro. Vestuario y decoración", *Blanco y Negro*, 2122 (25-I-1932).

— "El teatro por dentro. Vestuario y decoración", *Blanco y Negro*, 2153 (18-IX-1932).

KNERR, Alfred, "El teatro de la nueva Alemania", *España*, 367 (28-IV-1923), pp. 251-253.

L.C., "El nuevo realismo", *ABC* (20-XI-1930).

LASAGABASTER, J. M., ed., *El teatro de Miguel de Unamuno*, San Sebastián, Universidad de Deusto, 1987.

LAVAUD, Jean-Marie, "El nuevo edificio del Circulo de Bellas Artes y el Cántaro Roto de Valle-Inclán", *Segismundo*, 21-22, 1976, pp. 237-254.

— *El teatro en prosa de Valle-Inclán (1899-1914)*, Barcelona, PPU, 1992,

LIMA, Robert y DOUGHERTY, Dru, *Dos ensayos sobre teatro español de los veinte*, Cuadernos de la Cátedra de Teatro de la Universidad de Murcia, núm. 11, Universidad de Murcia, 1984.

de LINARES, A. G., "Figuras. La vida curiosa, la obra bella y la sana ambición de Sigfredo Burmann", *La Esfera*, 578 (31-I-1925).

— "Los nietos de polichinela. Sanz y sus cómicos de cartón con alma de resorte", *Nuevo Mundo*, 1664 (11-XII-1925).

LINARES RIVAS, Manuel, *Eva Quintanas*, col. *La Farsa*, núm. 284 (18-II-1933).

LLUCH GARÍN, Felipe, "Escenografía arquitectónica", *Sparta*, 28 (13-V-1933).

M.D., "Las actrices y sus creaciones. Irene López de Heredia", *Estampa*, 215 (20-II-1932).

M.P., "Hablando con Fernando Mignoni. El decorado y la escena", *Heraldo de Madrid* (2-XI-1922), p. 6.

de MAEZTU, Gustavo *La camorra dormida*, Madrid, Calpe, 1927.

MAGDA DONATO, "Con los cómicos de la legua", *Ahora* (1 al 5-I-1933).

MARQUERÍE, Alfredo, "Los telones del mundo. Luz y color en la escenografía", *Sparta*, 4 (26-XI-1932).

MARQUINA, Rafael, "A propósito de las revistas. Las artes auxiliares del teatro", *Blanco y Negro*, 1848 (17-X-1926).

— "Los telones del mundo. Luz y color en la escenografía", *Sparta*, 4 (26-XI-1932).

MARRAST, Robert, *El teatre durant la guerra civil espanyola*, Barcelona, Institut del Teatre, 1978.

MARTÍNEZ CUENCA, Salvador, "Lo que debe ser el Teatro Español. Opinión de don Ramón del Valle-Inclán", *Los Lunes de El Imparcial*, (8-XII-1929), p. 8.

MIQUELARENA, Jacinto y URQUIJO LANDECHO, Luis (Marqués de Bolarque), *El joven piloto*, Madrid, Seix Barral, 1973.

MONTERO ALONSO, José, "Fiesta de arte. Federico García Lorca, el romancillo popular y La Argentinita", *Crónica* (20-III-1932).

MOYA DEL PINO, José, "Valle-Inclán y los artistas", *La Pluma*, 35 (I-1923).

MUÑOZ-ALONSO LÓPEZ, Agustín, *Ramón y el teatro*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 1993.

MUÑOZ MORILLEJO, J., *Escenografía española* , Madrid, 1923.

NELKEN, Margarita, "La mujer en el arte. La Argentina y el triunfo de El amor brujo en París", *Blanco y Negro*, 1810 (24-I-1926).

— "El carácter permanente de Irene López Heredia", *Blanco y Negro*, 1927 (22-IV-1928).

— "Del público llamado atrasado, al teatro llamado moderno", *Cosmópolis*, (VI-1930), p. 63.

NIEVA, Francisco, "La no historia de la escenografía teatral en España", *Cuadernos El Público*, 14 (V-1986).

— "El teatro de Picasso", *ABC* (14-III-1993), p. 3.

OLMEDILLA, Juan G., "Antonia Mercé, la insuperable Argentina, pasa por Madrid y nos dice...", *Crónica* (5-IV-1931).

— "Antonia Mercé, "Argentina", baila para los lectores de Nuevo Mundo", *Nuevo Mundo*, 1993 (20-V-1932)

PABLILLOS DE VALLADOLID, "La España futura. *D'Hoy*, pintor y soldado", *Por Esos Mundos*, 241 (II-1915).

PAVIS, Patrice, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Madrid, Paidós Comunicación, 1990.

PHOCAS, Jacqueline, *Le théâtre sous la Seconde Republique Espagnole: le travail de Cipriano de Rivas Cherif à Madrid*, (Tesis doctoral) París, Université de la Nouvelle Sorbonne, 1992, p. 247-248).

de QUIJANO, José, "Teatro de arte. Decorativismo y estilización", *La Esfera*, 838, (25-I-1930).

R., "Lo que opinan acerca de la evolución del arte escenográfico los señores Fontanals, Burman y Mignoni", *Nuevo Mundo*, 1983 (11-III-1932).

REY FARALDOS, Gloria, "Pío Baroja y "el Mirlo Blanco", *Revista de Literatura*, 93, enero-junio de 1985.

REYERO HERMOSILLA, Carlos, *Gregorio Martínez Sierra y su Teatro de Arte*, Madrid, Fundación Juan March, 142, Serie Universitaria, 1980.

RICE, Elmer, *La calle*, col. *La Farsa*, núm. 168 (6-XII-1930).

RIESGO-DEMANGE, Begoña, *Le théâtre espagnol en quête d'une modernité: La scène madrilene entre 1915 et 1930*, (Tesis doctoral) Universidad de la Sorbona, París, 1992.

del RÍO, Ángel, et alii, *Antonia Mercé, La Argentina*, Nueva York, Instituto de las Españas en los Estados Unidos, 1930.

de RIVAS, Enrique, "Exilio en México, Puerto Rico y Guatemala", en *Cuadernos El Publico*, 42 (XII-89).

RIVAS CHERIF, Cipriano, "Divagación a la luz de las candilejas" *La Pluma*, 11 (VIII-1920).

— "El teatro de la Escuela Nueva", *La Pluma*, 19 (IV-1921).

— (*Un crítico incipiente*), "Teatros", *La Pluma*, 22 (III-1922).

— (*Un crítico incipiente*), "Teatros", *La Pluma*, 35 (I-1923).

— "Nuevo repertorio teatral. En propia mano", *España*, 277 (21-VIII-1920), p. 13.

— "Más cosas sobre don Ramón", *La Pluma*, 35(I-1923).

— "La Argentina y el baile español", *Heraldo de Madrid* (26-IX-1926), p. 5.

— "La cifra Rex. Una cámara para espectáculos dentro del espectador", *ABC* (4-X-1928).

— "Un artista español. Director escenográfico de un teatro de arte italiano", *Heraldo de Madrid* (4-XI-1924), p. 6.

— *(El curioso impertinente)*, "La Argentina y el baile español", *Heraldo de Madrid* (26-IX-1926), p. 5.

— "Una pregunta ¿Y de la cúpula... qué?", *Heraldo de Madrid* (22-I-1927), p. 4.

— "La mise en scène de Pitoëff", *Heraldo de Madrid* (30-I-1927), p. 5.

— "Una dirección. Arte y oficio del teatro", *Blanco y Negro*, 1927 (22-IV-1928).

RODRIGO, Antonina, *Margarita Xirgu y su teatro*, Madrid, Aguilar, 1988.

ROMANO, Julio, "Don Miguel de Unamuno nos habla de su drama "El otro", leído recientemente a la Compañía de Margarita Xirgu y Enrique Borras...", *Crónica* (30-X-1932).

RUBIO JIMÉNEZ, Jesús, *Ideología y teatro en España (1890-1900)*, Zaragoza, Libros Pórtico, 1982.

— "Ramón Pérez de Ayala y el teatro. Entre Momo y Talía", *España Contemporánea*, 1 (1988), pp. 27-54.

— "El Teatro de Arte. Un eslabón necesario entre el modernismo y las vanguardias", *Siglo XX/20th Century*, V, 1-2 ,1987-1988, pp. 23-29.

— "Ediciones teatrales modernistas y puesta en escena", *Revista de Literatura*, T. LIII, núm. 105, Madrid, enero-julio 1991, pp. 103-150.

— "Valle-Inclán y los teatros independientes de su tiempo", Letras Deusto, Vol, 20, núm. 48, Set-Dic 1990.

— *El teatro poético en España*, Murcia, Cuadernos de Teatro de la Universidad de Murcia, 1993.

RUIZ RAMÓN, Francisco, *Historia del teatro español. Siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1992.

— "Valle-Inclán y el teatro público de su tiempo. Los signos de la diferencia", *Bulletin Hispanique*, 91 (1989), pp.127-146.

S/f., "Sanz y el secreto de su arte", *Nuevo Mundo*, 1406 (24-XII-1920).

S/f., "Hablando con Fernando Mignoni. El decorado y la escena", *Heraldo de Madrid* (2-XI-1922), p.6.

S/f., "Críticas de la revista según la prensa", *Buen Humor*, 161 (26-XII-1924).

S/f., "Pleito artístico", *Heraldo de Madrid* (1-I-1927).

S/f., "Cómo hace Álvaro Retana sus figurines para las revistas de moda, *Nuevo Mundo*, 1809 (21-IX-1928).

S/f., "Una conversación con Martínez Sierra", *ABC* (18-IV-1929).

S/f., "Anomalías y paradojas. La música española en París", *La Esfera*, 809 (6-VII-1929).

S/f. "Encuesta sobre escenógrafos. Burmann", *Primer Acto*, núm. 67, 1965, pp. 8-11.

SASSONE, Felipe, "Lejos del alma y... dentro del alma", *ABC* (28-XII-1930).

— *Por el mundo de la farsa*, Madrid, Renacimiento, 1931.

SOLER, Antonio, DIEZ DE AMARILLAS, Manuel y LÓPEZ ALARCÓN, Enrique, *Fortunata y Jacinta*, Variante escénica de algunos pasajes de la famosa novela de Galdós, dialogada y refundida en siete cuadros (tres actos). En prosa, *El Teatro Moderno*, Año VI, núm. 273, (15-XI-1930).

de la TORRE, Claudio, *Un héroe contemporáneo*, Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 1926.

TRIVELÍN, "Horóscopo de un año. El teatro en 1929", *Blanco y Negro*, 1963 (30-XII-1928).

URRUTIA, Jorge, *Imago litterae. Cine. Literatura*, Sevilla, Alfar, 1984.

UTRERA, Rafael, *Modernismo y 98 frente a cinematógrafo*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1981.

— *Literatura cinematográfica. Cinematografía literaria*, Sevilla, Alfar, 1987.

del VALLE-INCLÁN, Ramón, *Farsa y licencia de la reina castiza*, *La Farsa*, núm. 202, (25-VI-1931).

— *Tablado de Marionetas*, Espasa Calpe, Madrid, 1990.

VELA, David, "El estreno en Madrid de El señor de Pigmalión de Jacinto Grau (18-V-1928): la plástica escénica de Salvador Bartolozzi", *Anales de Literatura Española Contemporánea*, vol. 20 (1995), pp. 439-461.

ZAVALA, Iris, *Unamuno y su teatro de conciencia*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1963.

4. BIBLIOGRAFÍA GENERAL. VOLUMEN III.

ABRIL, Manuel, "Los cuentos de niños", *Por Esos Mundos*, 240 (I-1915), pp. 71-77.

— "Un espectáculo de arte y humor. El teatro dei Piccoli", *Buen Humor*, 153 (2-XI-1924).

— "Los que tuvieron diez años… hace ochenta", *Buen Humor*, 436 (6-IV-1930).

ALSINA, José "Estreno en la Princesa. *Y va de cuento…*", *El Sol* (23-XII-1919), p. 9.

ANDRENIO, "Princesa. *Y va de cuento…* comedia de magia en un prólogo y cinco actos, original de don Jacinto Benavente", *La Época* (23-XII-1919), p. 1.

ANTONIORROBLES, "Después de la fiesta de los niños. Reacciones de un Rey Mago", *Ahora* (14-I-1935).

ARIEL, "Zarzuela. Teatro dei Piccoli", *La Libertad* (17-X-1924), p. 3.

de ASENSI, Emilio F, "El mundo literario de los niños. Saturnino Calleja, propulsor en España de los cuentos infantiles", *La Estafeta Literaria*, 22 (28-II-1945).

BAROJA, Pío, *Paradox, rey*, Madrid, Espasa-Calpe, 1991.

BATY, Gaston, "Hacia el nuevo teatro. El texto", *ABC* (5-VIII-1928).

BEATRIZ GALINDO, "Teatro dei Piccoli", *La Esfera*, 565 (25-X-1924).

BELLO, Luis "Literatura para niños. Como en los cuentos de Calleja", *La Esfera*, 634 (27-II-1926).

BENAVENTE, Jacinto, *El príncipe que todo lo aprendió en los libros*, en *Teatro*, Madrid, Librería de los sucesores de Hernando, T. XIX, 1910.

— *La novia de nieve*, "Comedia en un prólogo y tres actos", col. *La Farsa*, núm. 390 (9-III-1935).

— *Y va de cuento…*. Fantasía en un Prólogo y cuatro actos, col. *La Farsa*, núm. 43 (30-VI-1928).

BLASCO, Francisco José et alii, *La comedia de magia y de santos (siglos XVI-XIX)*, Madrid, Júcar, 1992.

BORRÁS, Tomas y de PEDRO, Valentín, *El gato con Botas*, col. *La Farsa*, núm. 18 (7-I-1928).

BRAVO-VILLASANTE, Carmen, "Un nuevo concepto del cuento infantil: Bartolozzi y Elena Fortún", en *El libro Español*, Noviembre 1958, pp. 585-590.

— "Estudio preliminar" a P. Santos Hernández, *Juegos de los niños en las escuelas y colegios*, Palma de Mallorca, Biblioteca de Cuentos Maravillosos, José J. de Olañeta, 1986.

— "Prólogo" a Hermanos Grimm, *El rey de la montaña de oro y otros cuentos*, Palma de Mallorca, Biblioteca de Cuentos Maravillosos, José J. de Olañeta, 1985.

— *Historia de la literatura infantil española*, 5º ed., Madrid, Doncel, 1983

— "Prólogo" a Manuel Abril, *Totó, Tití, Loló, Lilí, Frufrú, Pompoff y la señora Romboedro y otros cuentos para niños*, Palma de Mallorca, Biblioteca de Cuentos Maravillosos, José J. de Olañeta, 1995, pp. VII y IX.

— "Prólogo" a *Pelusa*, Palma de Mallorca, Biblioteca de Cuentos Maravillosos, José J. de Olañeta, 1990 (edición ilustrada por Pitti Bartolozzi).

CADENAS, J. José, "La vida del teatro. Estrenos de teatro infantil", *Blanco y Negro*, 1493 (28-XII-1919).

C., "Benavente. Rompetacones o la doble vuelta al mundo", *ABC* (13-XI-1935), p. 47.

CASONA, Alejandro, *Tres Farsas infantiles*, Gijón, Biblioteca de la Quintana, 1983.

CAZOTTES, Gisèle, "Las ilustraciones en la prensa infantil madrileña del siglo XIX", en *La prensa ilustrada en España. Las ilustraciones. 1850-1920,* Montpellier, Iris-Université Paul Valéry, 1996

CERDÁ GUTIÉRREZ, Hugo, *Ideología y cuentos de hadas*, Madrid, Akal, 1985.

CERVERA, Juan, *Historia crítica del teatro infantil español*, Madrid, Editora Nacional, 1982.

COLLODI, Carlo, *Las aventuras de Pinocho*, Madrid, Alianza, 1972.

— *Aventuras de Pinocho*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, 1992 (con "Prólogo" de Carmen Bravo-Villasante).

CRITILO, "La vida literaria. El teatro de los niños", *España*, 272 (17-VII-1920), p. 16.

DÍEZ TABOADA, José María, "Alejandro Casona en su primera época", en *El teatro en España, Entre la tradición y la vanguardia, 1918-1939*, Madrid, Tabacalera-CSIC, 1992, pp. 111-118.

DÍEZ-CANEDO, Enrique, "Vida literaria. Editores y escritores", *España* (25-III-1922), pp. 11-12.

— "Zarzuela. *Teatro dei Piccoli*, de Roma", *El Sol* (17-X-1924), p. 2.

ELENA FORTÚN, *Teatro para niño*s, Madrid, Aguilar, 1942.

ESPINA, Antonio, *Pájaro Pinto*, Madrid, Libertarias-Prodhufi, 1992.

EZAMA GIL, Ángeles, "El cuento japonés en la literatura española: primeras traducciones. De la traducción a la invención", *Notas y Estudios Filológicos*, 9, 1994, pp. 92-104.

FERNÁN GÓMEZ, Fernando *La puerta del Sol*, Madrid, Espasa-Calpe, 1995.

FERNÁNDEZ CAMBRIA, Elisa, *El teatro para la infancia y la juventud en España en el siglo XX*, Madrid, Escuela Española, 1987.

FLORIDOR, "Teatro de los niños", *ABC* (30-XII-1821), p. 19.

— "Viaje a la isla de los animales", *ABC* (5-II-1922), p. 26.

— "La noche iluminada", *ABC* (3-XII-1927).

FRANCÉS, José, "La enseñanza del guiñol", *Nuevo Mundo*, 1177 (28-VII-1916).

GARCÍA HOZ, Víctor, *La educación en la España del siglo XX*, Madrid, Rialp, 1980,

GASCH, Sebastián, *Títeres y marionetas*, Barcelona-Buenos Aires, Editorial Argos, 1949.

GÓMEZ MONTENEGRO, Ramón, "El hombre del guiñol", *Blanco y Negro*, 1541 (28-X-1920).

GONZÁLEZ, Anselmo, (*Alejandro Miquis*), "La semana teatral", *Nuevo Mundo* (26-XII-1919).

GONZÁLEZ FIOL, Enrique "Un arte insigne venido a menos. El guiñol y las marionetas", *Por Esos Mundos*, 260 (IX-1916).

GONZÁLEZ RUANO, César, "Bajo la sonrisa de la zapatera prodigiosa. Margarita, Federico y Cipriano", *Crónica* (11-II-1931).

GREINER, Gabriel "El teatro de los niños", *Heraldo de Madrid* (5 y 12- XI-1927), p. 7.

HERNÁNDEZ RUIZ, Javier y Pablo PÉREZ RUBIO, "Adolfo Aznar o el sueño frustrado de un cine de animación español", *El Bosque*, Zaragoza, Enero-Abril, 1994, pp. 83-91.

— *Diccionario de aragoneses en el cine y el vídeo (1896-1994)*, Zaragoza, Mira Editores, 1994.

HERNÁNDEZ, Mario, "Falla, Lorca y Lanz en una sesión granadina de títeres (1923)", en *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, Madrid, Tabapress, CSIC- Fundación Federico García Lorca, 1992.

IRIBARREN, J. M., *El porqué de los dichos*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1995.

J.A., "En el teatro Español. *La Cenicienta*", *El Sol* (21-XII-1919).

JEAN, Georges, *El poder de los cuentos*, Barcelona, Pirena, 1988.

JURKOWSKI, Henry, "La marioneta literaria. De Maeterlink a Ghelderode", *Puck*, núm. 1, (1988-1991), pp. 4-7.

LAVAUD, Jean-Marie, "El Teatro de los Niños (1909-1910), en *Hommage des hispanistes françaises a Noel Salomon*, Barcelona, Laia, 1978, pp. 499-507.

— *El teatro en prosa de Valle-Inclán (1899-1914)*, Barcelona, PPU, 1992.

— y LAVAUD, Eliane, "Valle-Inclán y las marionetas entre la tradición y la vanguardia", en *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, Madrid, Tabapress, CSIC-Fundación Federico García Lorca, 1992, pp. 364-365.

MAINER, José-Carlos, "Una paráfrasis de H. G. Wells en 1909 y algunas notas sobre la fantasía científica en España", en Leonardo Romero Tobar, ed., *La recepción del texto literario*, Madrid, Casa de Velázquez-Universidad de Zaragoza, 1988.

MARQUINA, Rafael, "Teatro dei Piccoli", *Heraldo de Madrid* (17-X-1924), p. 5.

MAYRAL, José L., "En la Zarzuela. Teatro dei Piccoli", *La Voz* (17-X-1924), p. 2.

MEDINA, Esteban, *La lucha por la educación en España: 1770-1970*, Madrid, Ayuso, 1977.

MONTERO, José, "La casa editorial Calleja", *Nuevo Mundo* (29-VI-1917).

MONTERO ALONSO, José, "Los fantoches y las marionetas del "Teatro dei Piccoli", *Nuevo Mundo*, 1607 (7-XI-1924).

— "¿Qué leen los niños en sus días de vacaciones?", *Nuevo Mundo*, 1774 (20-I-1928).

MORI, Arturo, "Ante la escena. Teatro de la Princesa. *Y va de cuento...* Comedia de magia de Jacinto Benavente", *El País* (23-XII-1919), p. 1.

NIEVA DE LA PAZ, Pilar, "Las escritoras españolas y el teatro infantil de preguerra: Magda Donato, Elena Fortún y Concha Méndez", *Revista de Literatura*, LV, 109, 1993, pp. 113-128.

— *Autoras dramáticas españolas entre 1918 y 1936*, Madrid, CSIC, 1993

OLALLA REAL, Ángela, *La magia de la razón (investigaciones sobre los cuentos de hadas)*, Granada, 1989.

PORRAS, Francisco *Titelles: teatro popular*, Madrid, Editora Nacional, 1981.

RAMOS, Rosa Alicia, *El cuento folkórico, una aproximación a su estudio*, Madrid, Pliegos, 1988.

RIVAS CHERIF, Cipriano, "Declamación lírica. Natividad Zaro", *ABC* (30-VIII-1928).

RUBIO JIMÉNEZ, Jesús, "*La cabeza del dragón*: el final del ensueño modernista", *Hispanística*, XX, núm. 5, 1987, pp. 37-51.

S./f., "Informaciones y noticias teatrales", *ABC* (28-X-1924), p. 23.

S/f, "En el Eslava. El teatro de los niños", *Heraldo de Madrid* (30-XII-1921), p. 5.

S/f., "El Teatro dey Piccoli (sic) de Roma, en la Zarzuela", *ABC* (18-X-1924).

S/f., "Pipo en la corte de Libia. El estreno del sábado en el María Isabel", Heraldo de Madrid (2-I-1933), p.6.

S/f., "Encuestas teatrales del Heraldo. ¿Qué obras prepara usted?", *Heraldo de Madrid* (24-I-1935), p. 4.

S/f., "La figura de la semana: Benavente", *Nuevo Mundo*, 1355 (2-I-1920).

S/f., "Los teatros. Teatro dei Piccoli ", *Heraldo de Madrid* (17-X-1924), p. 5.

S/f, "El homenaje a los cuentistas españoles Magda Donato, *Elena Fortún*, *Antoniorrobles* y Salvador Bartolozzi", *Heraldo de Madrid* , (30-I-1936), p.10.

SALAZAR de, Rodolfo, "Espectáculos. Información teatral. Una antigua tragedia de muñecos remozados en el teatro del Duque de York de Londres", *Blanco y Negro*, 1736 (10-VIII-1924).

SANTORELLO, "La actualidad teatral", *Blanco y Negro*, 1919 (15-I-1028).

SORIA, Andrés", Una fiesta íntima de arte moderno en la Granada de los años veinte", en *Lecciones sobre Federico García Lorca*, Granada, Comisión Nacional del Cincuentenario, 1986, pp. 149-178.

THOMPSON, Stith, *El cuento folklórico*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1972.

TURIN, Yvonne, *La educación y la escuela en España de 1847 a 1902: liberalismo y tradición*, Madrid, Aguilar, 1967.

ZOZAYA, Antonio, "Guía de soñadores: hombres y títeres", *Nuevo Mundo*, 1733 (8-VI-1927).



5. PERIÓDICOS Y REVISTAS.

Publicaciones consultadas:

ABC
Blanco y Negro
Buen Humor
Crisol
Crónica
Diario Universal
El Debate
La Época
La Esfera
Estampa
España
Heraldo de Aragón
La Gaceta Literaria
El Imparcial
Informaciones
El Liberal
La Libertad
Luz
El Mundo
Mundo Gráfico
La Nación
El Noticiero
Nuevo Mundo.
Pinocho.
La Pluma.
Por Esos Mundos
Revista de Occidente.
El Sol.
El Socialista.
Sparta.
!Tararí!
La Voz.

Resumen. Tesis doctoral.

Resumen:
Salvador Bartolozzi (Madrid 1882-México 1950) desarrolló en el Madrid del primer tercio del siglo XX una labor muy sugestiva, por su modernidad y atractivo, como dibujante, escenógrafo y creador de cuentos y teatro para niños. Bartolozzi introdujo las novedades estéticas europeas en la ilustración gráfica española, consagrándose junto a Penagos como el artista más influyente de una brillante promoción de dibujantes. Estrechamente unido a Ramón Gómez de la Serna, fue su colaborador asiduo y destacado miembro –e intérprete gráfico– de la tertulia de Pombo. Escenógrafo notable, Bartolozzi participa en los círculos más avanzados del teatro español de la época, desde el *Teatro de Arte* de Miquis a los experimentos de Rivas Cherif, aportando su peculiar estilo colorista e ingenuo en la escenificación de obras de autores como Jacinto Grau, Valle-Inclán, García Lorca o Unamuno. Finalmente, Bartolozzi ha de ser considerado como figura clave en la renovación de la literatura y el teatro para niños en España. Sus cuentos e historietas de Pinocho y Pipo y Pipa, su labor en el semanario *Pinocho* y sus espectáculos teatrales, organizados con su compañera Magda Donato, configuran un concepto absolutamente moderno del entretenimiento infantil, que obtuvo en su tiempo un éxito indiscutible.

Salvador Bartolozzi (Madrid 1882-Mexico 1950) developed in the Madrid of the first thirdof century XX a very suggestive work, by his attractive modernity and, like sketcher, story theatrical designer and creator and theater for children. Bartolozzi introduced the European aesthetic new developments in the Spanish graphical illustration, devoting itself next to Penagos like the most influential artist of a shining promotion of sketchers. Closely together with Ramon Gómez de la Serna, he was his assiduous collaborator and outstanding member and graphical interpreter of Pombo. Remarkable theatrical designer, Bartolozzi participates in the most advanced circles of the Spanish theater, from the *Teatro de Arte* of Miquis to the experiments of Rivas Cherif, contributing his peculiar colorista and ingenuous style in the work staging of authors like Jacinto Grau, Valle-Inclán, García Lorca or Unamuno. Finally, Bartolozzi has to be considered like key figure in the renovation of Literature and the theater for children in Spain. Their stories and comic strips of Pinocho and Pipo y Pipa, its work in the theater Pinocho weekly magazine and its spectacles, organized with Magda Donato, form an absolutely modern concept of the infantile entertainment, that achieved in its time an unquestionable success.